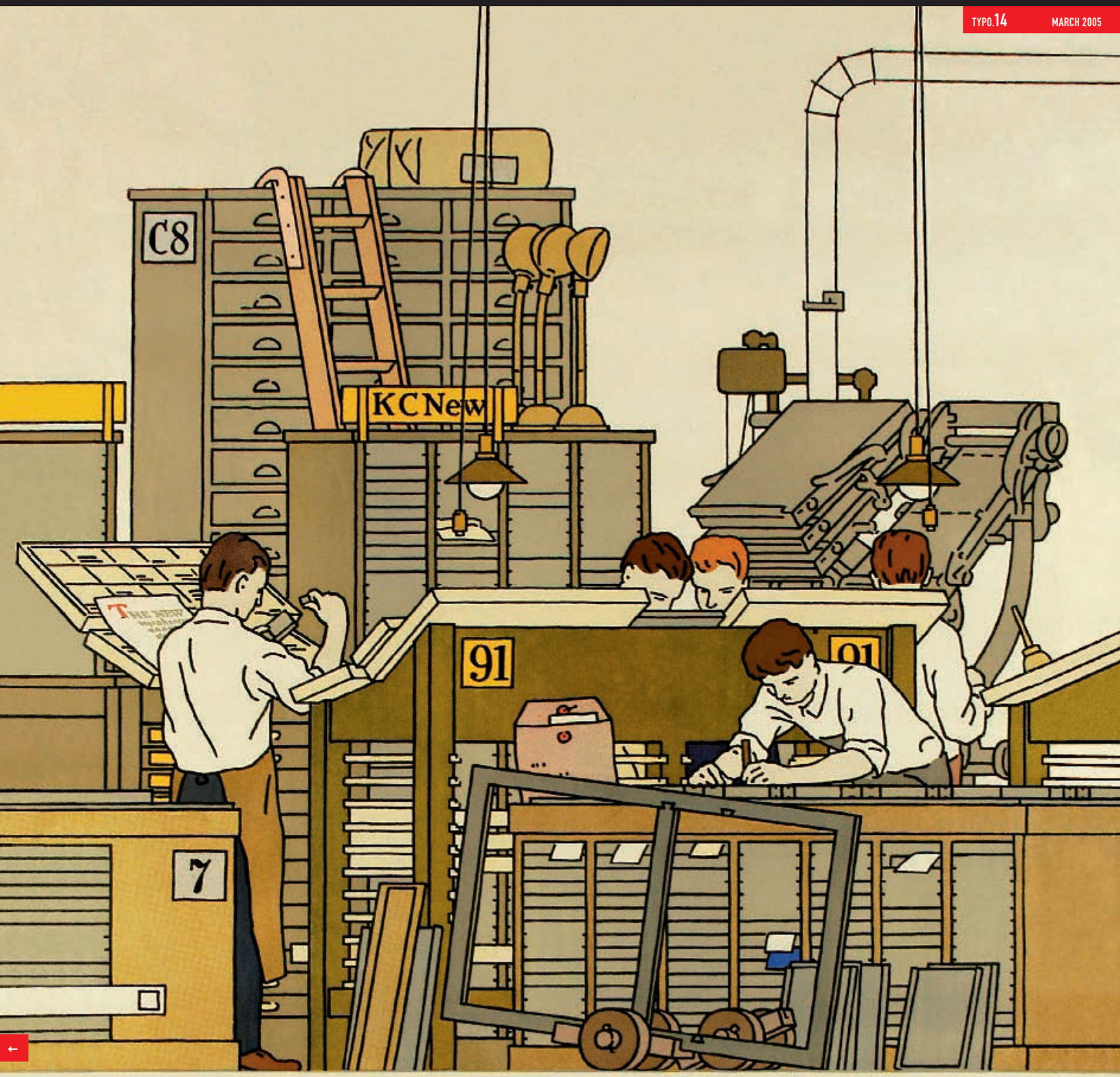
TYPO

typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

TYPO.14 MARCH 2005



Good typography is the basis of fine printing

Partneři časopisu / Partners of magazine

generální partner/ general partner

ADAST a.s. je největším výrobcem polygrafických strojů v České republice. Vyrábí jedno až šestibarvové archové ofsetové stroje ADAST Dominant a ADAST ve formátech A3, B3, A2 a B2. Zejména vícebarvové stroje se vyznačují množstvím automatizačních prvků umožňujících rychlou přípravu stroje k tisku a vysoký produkční výkon.

ADAST a.s.
Mírová 2 č. p. 87, 79 04 Adamov
tel.: 516 517 111, fax: 516 511 003
e-mail: marketing@adast.cz
www.adast.cz, www.adast.com

hlavní partneři / main partners

DataLine

Distributor a produkční partner společnosti Linotype Library, dodavatel a systémový integrátor grafických, předtiskových a publikačních systémů a zařízení pro produkční digitální tisk.

DataLine Technology spol. s r. o.
Drahobejlova 6, 190 00 Praha 9, Česká republika
tel.: +420 284 811 400, fax: +420 284 811 409
e-mail: obchod@dataline.cz
www.dataline.cz

SOFTWARE AMOS

Výhradní distributor Adobe Systems pro ČR a SR. Dodavatel aplikací pro klasické, internetové a multimediální publikování a pro elektronickou distribuci a archivaci dokumentů. Specializované školící středisko aplikací Adobe.

AMOS Software, spol. s r. o.
Patočkova 61, 169 00 Praha 6, Česká republika
tel.: +420 284 011 211, fax: +420 284 011 212
e-mail: obchod@amsoft.cz
www.amsoft.cz

tiskárny / printers

kpr TISKÁRNA

Kompletní předtiskové, tiskové a knihařské služby: ofsetový tisk B1 a B2 (Heidelberg), vazby V1 a V2, automatický výsek B1, falcování, slepotisk, trojřez, DTP, scan, osvit CtP

K. P. R. s. r. o.
Pod Šancemi 4/196, 190 00 Praha 9
tel.: 266 311 822, fax: 266 311 820, e-mail: info@kprtisk.cz
www.kprtisk.cz, www.mojetiskarna.cz

TISKÁRNA REPROPRINT s.r.o.

DTP, redigitalizace filmů, osvit CtP, archový i rotační ofsetový tisk na strojích Heidelberg, vazby V1 a V2

Tiskárna Praha
Poděbradská 540, 190 00 Praha 9 – Vysočany
tel.: 225 277 111, fax: 225 277 249, e-mail: obchod@praha.reproprint.cz

Tiskárna Zádveřice
763 12 Zádveřice 48, Zlínský kraj
tel.: 577 687 111, fax: 577 687 112, www.reproprint.cz

af bkk

CTP Heidelberg, archové stroje Heidelberg ve formátu B1 a B2, dokončovací a knihařské práce grafické návrhy, DTP, zlom, scan

AF BKK, s. r. o.
Podkovářská 6, 190 00 Praha 9
tel.: 284 028 802–804, fax: 284 028 840
afbkk@afbkk.cz, obchod@afbkk.cz
www.afbkk.cz

partneři / partners

STUDIO MARVIL

ADOBE AUTHORIZED SERVICE PROVIDER

grafické návrhy, DTP, scan, osvit velkoformátový a digitální tisk prodej fontů URW++ a Adobe

Studio Marvil, s. r. o.
Ječná 29, 120 00 Praha 2
tel.: 224 941 955, fax: 224 941 145
marvil@marvil.cz
www.marvil.cz

21. mezinárodní bienále grafického designu Brno 2004 (15. 6.–24. 10.)

grafický design, ilustrace a písmo v knihách, časopisech, novinách a novinových médiích

BIENÁLE BRNO
Moravská galerie v Brně, Husova 18, 662 26 Brno
tel.: +420 532 169 160, fax: +420 532 169 180
e-mail: bienale@moravska-galerie.cz
www.bienale-brno.cz

océ Printing for Professionals

Océ umožňuje svým zákazníkům účinné a efektivní zpracování dokumentů nabídkou průběžně inovovaných produktů pro správu a tisk dokumentů pro profesionální prostředí.

Océ-Česká republika, s. r. o.
Hanusova 18, 140 21 Praha 4
tel.: +420 244 010 111, fax: +420 244 010 190
e-mail: info@oce.cz, http://www.oce.cz
http://shop.oce.cz

UMAX

UMAX Czech a. s. – oficiální zastoupení značky UMAX pro Českou a Slovenskou republiku. Tradiční dodavatel profesionálních skenerů a softwaru pro DTP, prezentační techniky a notebooků – výkonných přenosných pracovních stanic.

UMAX Czech a. s.
Hloubětínská 11, 198 00 Praha 9
tel.: 284 000 111, fax: 284 000 101
e-mail: info@umax.cz, www.umax.cz

www.sazba.cz

(nejen) knižní typografie a sazba, jazykové redakce, korektury, školení grafických pracovníků

Studio LACERTA
VOŠP (m. 203),
Opatovická 18, 110 00 Praha 1
tel.: 603 746 009, 224 930 319
sazba@sazba.cz
www.sazba.cz

partneři / partners

OMIKRON UNIVERZÁLNÍ TISKÁRNA GRAFICKÉ STUDIO

Univerzální tiskárna a grafické studio. Tisk katalogů a časopisů V1, V2, V3, automatický výsek.

OMIKRON Praha, spol. s r. o.
Doudova 22, 147 00 Praha 4
tel.: 261 218 309–10, fax: 261 227 946
výroba: U Elektry 650, Praha 9 – Hloubětín
e-mail: omikron@omikron.cz
www.omikron.cz

antalis EM

ANTALIS s. r. o., velkoobchod papírem, člen nadnárodní společnosti ANTALIS International Holdings.

ANTALIS s. r. o.
Office Park Nové Butovice
Bucharova 1314/8, 158 00 Praha 5
tel.: +420 233 113 211, fax: +420 233 113 223
e-mail:antalis@antalis.cz
www.antalis.cz

partner / partner

partner / partner

partner / partner

TYPO typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

ČLEN ICOGRADA DESIGN MEDIA NETWORK . A MEMBER OF ICOGRADA DESIGN MEDIA NETWORK icograda

→ **www.magtypo.cz**
→ **vydavatel** publisher
Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Společnost je zapsaná u městského soudu Praha, oddíl C, vložka 80559
→ **adresa** address
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3
tel./phone: +420 271 737 788
fax: +420 272 736 252
→ **předplatné** subscription
predplatne@magtypo.cz
sub@magtypo.cz
→ **manažerka redakce** editorial office manager
Linda Kudrnovská (linda@magtypo.cz)
→ **inzerce** advertising
Martin Jamrich (martin@magtypo.cz)
→ **redakce** editors
redakce@magtypo.cz, pr@magtypo.cz
Filip Blažek (filip@magtypo.cz)
Pavel Kočička (catt@magtypo.cz)
Jakub Krč (jakub@magtypo.cz)
Pavel Zelenka (pavel@magtypo.cz)
→ **grafika** design
Jana Vahalíková (jana@marvil.cz)
→ **pre-press**
Studio Marvil (www.marvil.cz)
→ **tisk** print
REALTISK s. r. o. Opatovická 18, 110 00 Praha 1 Nové Město,
tištěno na papír BLACK LABEL mat / printed on BLACK LABEL mat paper – 150 g/m² & 250 g/m² (dodává ANTALIS s. r. o.)
→ **programy** software
Adobe InDesign®, Adobe Photoshop®, Adobe Acrobat®, ScenicSoft ColorCentral®, ScenicSoft Preps®

Vydávání povoleno Ministerstvem kultury ČR pod číslem MK ČR E 13984, ISSN 1214-0716. Názvy produktů a jmen firem zmiňovaných v magazínu mohou být chráněny ochrannými známkami. Přebírání jakýchkoliv údajů z magazínu je povoleno pouze s písemným souhlasem vydavatele.
Materials from this magazine must not be copied or further published without the consent of the editors.

TYPO.EDITORIAL 1

TYPO.THEME 2
Iva Knobloch → Vojtěch Preissig – typograf český?
Vojtěch Preissig – Czech typographer?

TYPO.ANEW 24
David Bartoň → Písmena, obrazy a věci
Letters, images and things

TYPO.TOOLS 28
Adam Twardoch → FontLab 5: typografovo potěšení
FontLab Studio 5: type designer's delight

TYPO.PHOTO 36
Vladimír Weigert → Mongolsko a proměny rudého bohatýra
Mongolia and the changes of red hero

TYPO.BAZAR 44

Milí čtenáři, předchozí číslo si v PDF zdarma z našeho webu stáhlo za 40 dnů více než 20 000 zájemců. Počet všech downloadů překročil za poslední měsíc číslo 65 000. Téma čitelnosti přitáhlo více čtenářů, než bychom kdy očekávali. Zajímavá diskuze na dané téma pokračovala i na typografickém serveru **www.typophile.com** (hledejte diskuzi s názvem Typo 13). Mohli bychom mít tedy všechny důvody k radosti. Jenže k čemu je zájem odborníků a spřízněných duší, když naši každodenní vizuální realitu formují neumětelové a ignoranti? Česká celoplošná televizní společnost **Prima** představila 1. dubna svou novou grafickou tvář. Skutečnost, že provedení loga je řemeslně ubohé, je pochopitelně ostudou jen jeho autora, **Ondřeje Anděry**; daleko závažnější je však fakt, že tato zpotvořenina degraduje prestiž celého oboru grafického designu v očích laické veřejnosti. A tak zatímco v britské BBC dostal nedávno příležitost oslovit diváky elegantní **Matthew Carter*** (a v minulosti vtipný **Erik Spiekermann**), bude k českým divákům promlouvat tuctová nicka. Asi máme, co si sami zasloužíme... Typo 14 budiž tedy důkazem, že to nevzdáváme. Děkujeme za přízeň. ✖ [vaše redakce]

*video je ke stažení na www.typo.cz

← Tvůrčí tým pracoval podle slov „kreativní" ředitelky Sedláčkové pod heslem **„Neděs starší generaci a neotravuj mladé"**. Výsledek ovšem děsí a otravuje bez rozdílu generací.
According to the words of "creative" director Sedláčková, the team of designers had tried to fulfill the motto **"Do not scare the old, do not bore the young"**. However, the final result scares and bores everyone, regardless of age.

Dear readers, the last issue of Typo magazine in PDF format was downloaded for free from our website by more than 20 thousand people. The number of downloads had exceeded 65 thousand in the last month. The legibility issue had attracted more readers than we would ever expect. On the typography-dedicated web server **www.typophile.com**, an interesting discussion on the topic continued (search for a discussion entitled Typo 13). It seems that we should not be anything but happy and content. But, what is the interest of professionals and other related souls good for when our everyday visual reality is being formed by amateurs and ignorants? On the 1st of April, the Czech television channel **Prima** had presented its new graphic identity. Poor, unprofessional design of the logo shames, of course, primarily its author, **Ondřej Anděra**. However, more serious is the fact that in the eyes of the general public, this parody of a logo degrades and shames the whole of graphic design industry. So while the British BBC recently offered a chance to impress its audience to elegant **Matthew Carter*** (and, in the past, to amusing **Erik Spiekermann**), the Czech audience will be addressed by average **Mr. Nobody**. Perhaps we get what we really deserve... Let the 14th issue of Typo magazine be a proof that we do not give up. Thank you for your support. ✖ [the editors]

*the video is available for download at www.typo.cz

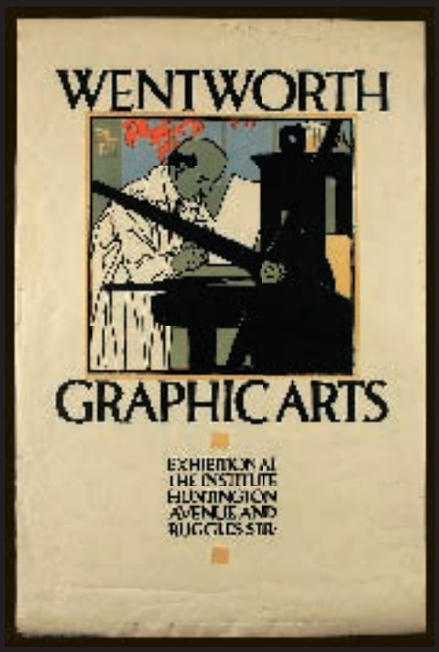
TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, Medium, Semibold, Black) Fette Engschrift (Regular) → URW++

VOJTĚCH PREISSIG, TYPOGRAF ČESKÝ?

Nedávná, objevná retrospektiva díla Vojtěcha Preissiga, dosud největší výstava jeho práce, představila ve vymezeném výběru také jeho typografii a užitou grafiku. Kurátor **Tomáš Vlček** ji zařadil do části „služba společnosti“. Dnešními slovy řečeno, Preissig-typograf byl společenský aktivista, který z vlastní iniciativy napomáhal svými profesionálními schopnostmi změně nežádoucího stavu sociálních, národnostních a politických problémů své doby. Samozřejmá občanská angažovanost, které se věnoval ze všech sil, ho v profesionální grafické práci inspirovala k novým řešením: obsah bylo třeba řešit opticky alarmujícím způsobem. Zajistil a financoval první knižní vydání Bezručových Slezských písní: adaptoval pro ně úderné americké písmo Arlington a jeho řešení české diakritiky typografové obdivovali, a dokonce napodobovali. Úprava ***Slezských písní*** zahájila novou, posecesní etapu české krásné knihy, graficky úspornou, ale luxusní technicky i materiálem (pro Preissiga znamenala tato kniha finanční fiasko). Rovněž série náborových plakátů za první světové války vyvolala svou lapidární útočností ohromný ohlas ve Spojených státech. Jako organizátor a grafik nasadil život svůj a své rodiny v protinacistickém odboji – vizuální symbolika jeho ilegální grafické práce podněcuje k odporu proti okupaci.

VIZE, FINANCE, PROVINČNÍ PROSTŘEDÍ

Preissigův nekompromisní idealismus profesionální, umělecký a občanský je přímo spojen s českým prostředím. Extrémně citlivý na mezilidské vztahy byl často roztrpčen poměry v české



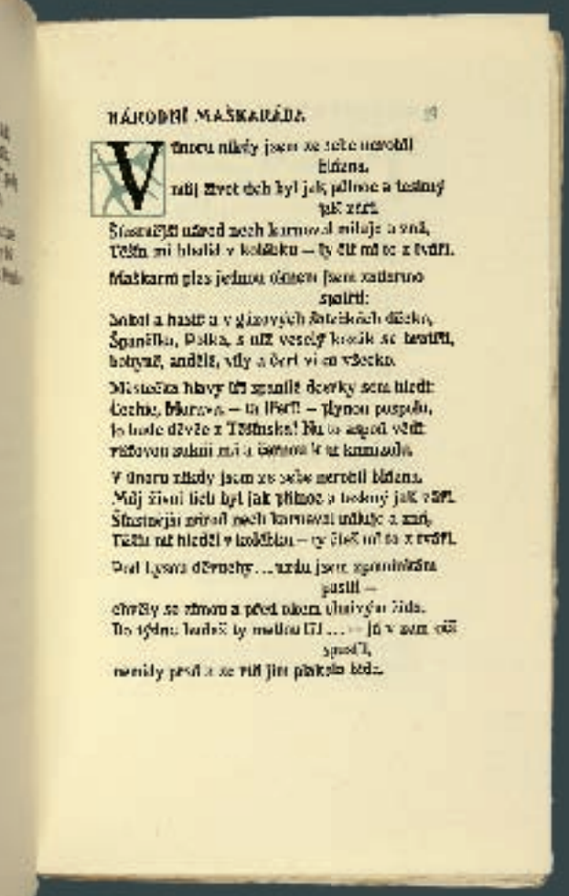
↑ **Plakát k Preissigově výstavě v Bostonu**, Wentworth Institute 1919, UPM.
Poster for Preissig's exhibition in Boston, Wentworth Institute, 1919, The Museum of Decorative Arts.
↗ **Plakát výstavy sdružení Arts and Crafts**, 1919, UPM.
Poster for the exhibition of the Arts and Crafts association, 1919, The Museum of Decorative Arts.

TYPO.TEXT **Nimbus Sans** Novus (regular, medium, **semibold**, **heavy**) URW++ → **Preissigova Antikva** (plain, **bold**)

TEXT. IVA KNOBLOCH

VOJTĚCH PREISSIG, CZECH TYPOGRAPHER?

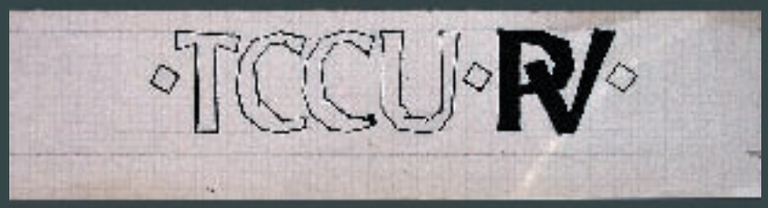
An inspiring retrospective of Vojtěch Preissig's work (which took place in the Riding Hall of the Prague Castle at the end of 2004 and beginning of 2005) has been, so far, the largest presentation of his work. It has presented, in a limited scope, also his typography and commercial graphics. Tomáš Vlček, the curator, has made it a part of the chapter entitled "service to society". In today's terminology, one may say that Preissig was a social activist. It was his own initiative which led him to devote his professional skills to an attempt to change the negative state of political, national and social affairs of his era. Dedicated political work provoked him to find new solutions in his graphic designs: the concept had to be alarmingly and brutally optical. He financially supported and organised the first book print of Bezruč's **Slezské písně** (Silesian Songs). For its layout, he adapted the American typeface Arlington; typographers admired and imitated his approach to Czech diacritics. The layout of Slezské písně has heralded a new, post-secession epoque of Czech book layout, graphically timid and sober, but luxurious in the utilised materials and techniques (for Preissig, the book meant a financial fiasco). During the First World War, his simple, yet agressive series of drafting posters have evoked dramatic feedback in the United States. As a coordinator of the anti-

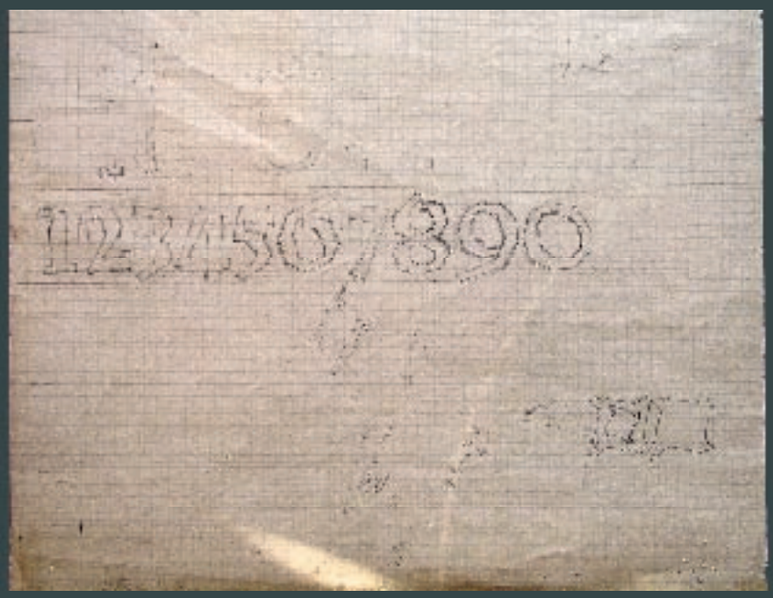


a a b c d e e e f g g h i j k K l m n
o p r s t ť u v v w y z á ä é ě í ó ú
ý ů č ě ň ř š ž ď ť 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
A B B C D E F G H I J K K L M N
O P P P Q R R S U V W X Y Z Â É
Í Ó Ú Ý Ů Č Ě Ň Ř Š Ž Ď Ť

↑ **Česká diakritika a varianty liter písma Arlington, po roce 1905.** Akcenty jsou organicky přičleněny tak, že v zájmu plynulého písmového obrazu Preissig deformuje původní literu. Ve dvacátých letech pak byl Preissigem upravený Arlington odlit ve Státní tiskárně.
Czech diacritics and versions of the glyphs of the Arlington typeface, after 1905. The accents form an organic part of the letters; in order to enable fluent reading, Preissig deforms the original glyph. In the 1920s, Preissig's adjusted version of Arlington was casted in the State Printing House.
←↓ **Petr Bezruč: Slezské písně**, 1909, UPM. Použití písma Arlington v sazbě.
Petr Bezruč: Slezské písně (Silesian Songs), 1909, The Museum of Decorative Arts. Application of the Arlington typeface in book layout.

abcdefghijklmnopqrstuv
wxyzABCDEFGHIJKLMNPR
QUY=1234567890.T!
ABCDEFGHIJKLMNOPQUR
%SETLVXWSYZ%





↑ **Akcidenční písmo**, 1915. Preissig vyřezal písmo do linolea (nebo do dřeva) a tato technika určuje nestejnoměrné lomené tvary linie písmového obrazu. Podobné blokové písmo můžeme najít v německé nebo holandské typografii ve 20. letech (R. Koch, A. van der Vossen). Preissig i jeho studenti ho používali na „školní“ tiskoviny v New Yorku a Bostonu.
Poster typeface, 1915. Preissig had cut this typeface into linoleum (or into wood); this technique is responsible for the irregular, broken shapes of the line. Similar block typeface is to be found in German or Netherlands typography in the 1920s (R. Koch, A. van der Vossen). Preissig and his students used it for the “school” prints in New York and Boston.
↗ **Skica verzál akcidenčního písma**, 1915, soukromá sbírka.
Sketch of the upper case of a poster typeface, 1915, private collection.
→ **Číslovky k akcidenčnímu písmu**, kolem 1915, kresba, soukromá sbírka.
Numerals for a poster typeface, around 1915, drawing, private collection.

typografické obci – odpuzovala ho nedostatkem přátelské velkorysosti. I přesto obětavě pomáhal všem kolegům. V životním příběhu Preissiga-typografa můžeme najít mnoho ze současných rysů této profese – stres, touhu pomoci svou prací uskutečnění „správné věci“, ale i velké pochybnosti, zda oběť zdraví, času, rodinného života vyváží život profesionální poctivosti a společenské služby.

Preissig začal dráhu typografa jako jeden ze secesních umělců, kteří kreslili titulková písma. Preissig mezi nimi vynikal technickou vytrvalostí a důsledným pedantstvím (Karel Dyrynk ho nazval pro jeho lpění na detailu dokonce „úzkostlivcem“). Jeho názor na moderní písmo se utvořil v 90. letech 19. století pod vlivem **Williama Morrise**: vyvíjející se moderní technologie a materiály měly být využity k tomu, aby písmo vyzařovalo individuální energii svého tvůrce podobně jako rukopis. Morrissovský ideál znamenal pro Preissiga hluboké porozumění technickým aspektům profese a skrze ně důsledné hledání vlastního názoru a projevu.

V českém prostředí na začátku 20. století, kdy se k nám písmo dováželo nejčastěji z německých písmolijen, byl jako jediný schopen úspěšně a originálně řešit českou diakritiku u zahraničních typů. Jeho kariéra typografa v první české slévárně písem a později ve vlastním ateliéru na Vinohradech však brzy narazila na ekonomickou stísněnost prostředí: byl posedlý kvalitou, hledáním, experimenty, které byly zaplatitelné snad v Paříži, kde předtím pobýval několik let, nikoliv ale v provinční Praze. Ani komerčním tlakům se nechtěl Preissig ve své práci podřizovat. V roce 1910 je mu necelých čtyřicet let, když se jako zodpovědný živitel rodiny rozhodne z ekonomických důvodů odejít do USA. Petr Bezruč a další přátelé mu tento krok rozmlouvají s tím, že návrat bude obtížný, že jeho místo zaujmou jiní...

V USA se jeho finanční situace vyřeší, ocitá se v podnětném prostředí uměleckých škol nejdříve v New Yorku, potom v Bostonu, kde až do roku 1926 působí jako ředitel **School of Printing and Graphic Arts** Wentworthova institutu. Zde vede kursy typografie, užité a volné grafiky a získává respekt jako nenahraditelný odborník, který rozumí grafickým technikám i polygrafickým aspektům profese.

Ovšem Petr Bezruč měl pravdu – po Preissigově odchodu do USA se nedozvíme z českých odborných časopisů jedinou řádečku o jeho působení,

↑ **Child's Songs and Verses**, 1915, Linoryt, UPM.
Child's Songs and Verses, 1915, lino-cut, The Museum of Decorative Arts.
↗ **Coloured Etchings**, 1906, UPM.
Coloured Etchings, 1906, The Museum of Decorative Arts.

Nazi resistance and its designer, he risked his life and the life of his family. Preissig's illegal works are a potent visual symbolics of the resistance against occupation.

VISIONS, FINANCES, PROVINCIALISM

Preissig's uncompromising artistic and social idealism was closely connected with the Czech environment. As extremely sensitive as he was in interpersonal relationships, he was disillusioned by the state of affairs in the Czech typographers' community. He despised its lack of friendliness and its professional narrow-mindedness. However, he was unselfish and helpful towards all his colleagues. The life story of Vojtěch Preissig-typographer points to many today's features of this profession—great stress, desire to advocate the "right cause" in one's work, but also great doubts whether professional honesty and service to society could justify the sacrifice of health, time and family life.

Preissig started his typographic career as one of the artists of the Secession who designed display typefaces. Among them, Preissig's technical punctuality and persistent pedantery was exceptional (for his attention to detail, Karel Dyrynk has even called him "anxious"). Preissig's view of modern typeface has formed in the 1890s, influenced by William Morris: evolving modern technologies and materials were to be used to lend the typeface an individual character and energy of its author, much like one's handwriting does. Morrisian ideal, for Preissig, meant deep understanding of the technical aspects of the profession and a persistent search for one's own means of expression.

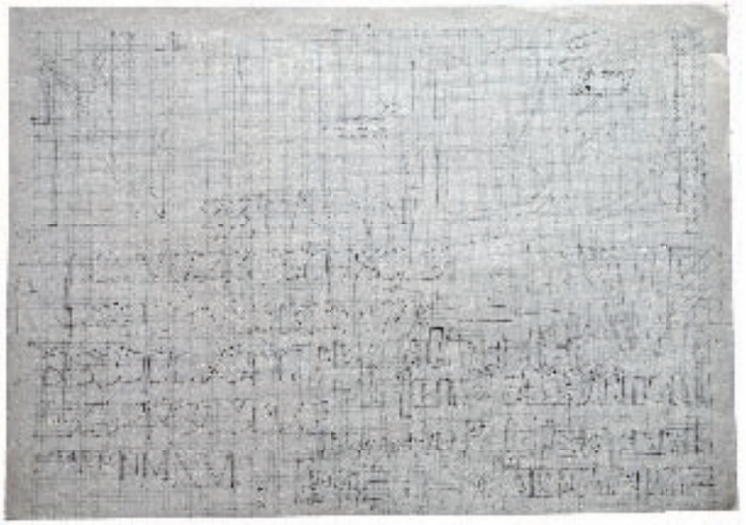
In the Czech environment of the beginning of the 20th century, typefaces were most commonly imported from German type foundries. Preissig was the only typographer capable of original, yet utilitarian approach to Czech diacritics for the foreign typefaces. However, his typographic career in the first Czech type foundry and later in his own studio in Vinohrady had soon encountered an economic barrier. Preissig was obsessed with quality, search for perfection, experiments. These might have been affordable in Paris, where he spent a few years, but not in provincial Prague. Still, Preissig did not want to give in to commercial pressures. In 1910, almost forty years old and a responsible head of a family, he was forced by economic pressure to leave to the U. S. A. Petr Bezruč and other friends have tried to persuade him not to leave, saying that comeback would be difficult with his place taken by others, but the effort was in vain.

In the U.S.A., his financial situation has improved. He found himself in the inspiring environment of art colleges, first in New York, then in Boston, where he worked as the head of the School of Printing and Graphic Arts at the Wentworth Institute. He lectured courses in typography and commercial and free graphic design. He gained respect as an indispensable professional who understood technical and printing aspects of the profession.

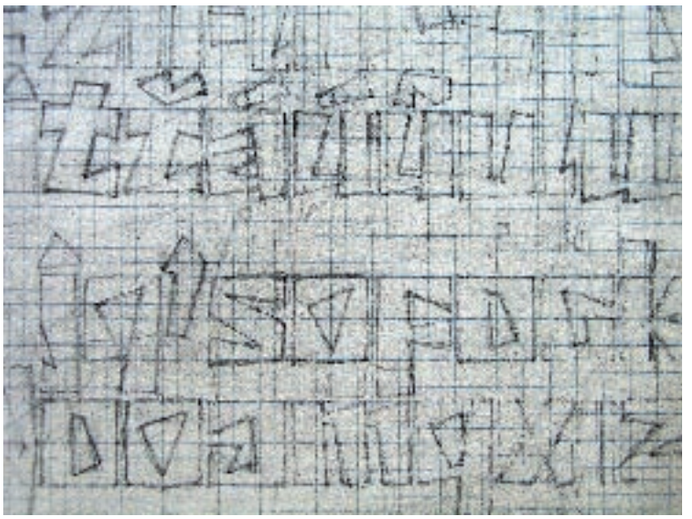
However, Petr Bezruč was right. After Preissig moved to the United States, Czech trade magazines did not print a single comment about his work abroad. Previously, the Czech typographers' community had honoured him as the first Czech modern typographer. Only Preissig's efforts for the founding of independent Czechoslovakia, his graphic campaigning, postcards, flyers, and, most importantly, the series of drafting posters for the anti-Austrian army had provoked some interest in the community. Right after the founding of the State Printing House in 1920, its director Karel Dyrynk had asked Preissig to adapt more typefaces for the Czech environment.

FOR THE STATE PRINTING HOUSE I HAVE STRAINED MYSELF

The State Printing House and Karel Dyrynk himself stood at the centre of a decade filled with strong personal and professional hopes and disillusions, and with exhausting work. Karel Dyrynk

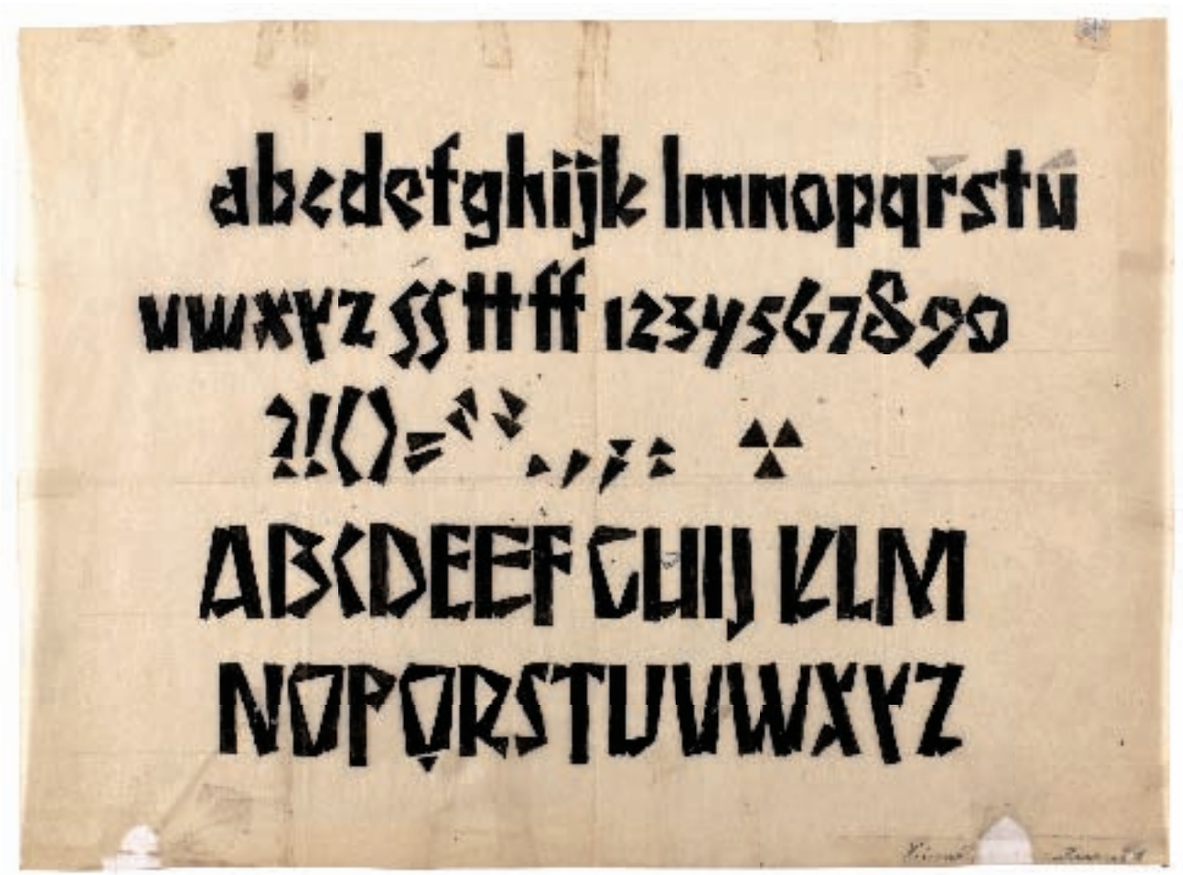


↑ **Skica písem**, kolem 1914, soukromá sbírka. Skica obsahuje dvě varianty písma: první s obvyklými oblými tvary, druhou naopak s hranatými tvary. Preissig v dopise Dyrynkovi z 19. 3. 1923: „... mínil jsem... projeviti odpor k mechanické zaokrouhlenosti a uhlazenosti běžných písem.“
Sketch of typefaces, around 1914, private collection. The sketch contains two versions of a typeface; first with common round shapes, second, on the contrary, with perpendicular shapes. Preissig says in a letter to Dyrynk in a letter dated 19/3 1923: “... I intended... to protest against the mechanic rounding and polishing of common typefaces”.



↑ **Skica písma pro knihu The House,** kolem 1914, soukromá sbírka. Tato masivní varianta písma, plynule sestrojeného z bloku klínových tvarů, představuje zřejmě jeden z počátečních stavů písma. Preissig dál toto písmo upravoval a pro tisk různých stavů knihy The House v letech 1914–1920 tuto variantu nepoužil.
Sketch of a typeface for the book The House, around 1914, private collection. This robust version of the typeface constructed from a block of wedge shapes probably presents one of the early stages of the typeface. Preissig continued to work on this typeface; he did not use this version of the typeface in one of the various prints of the book The House between 1914 and 1920.

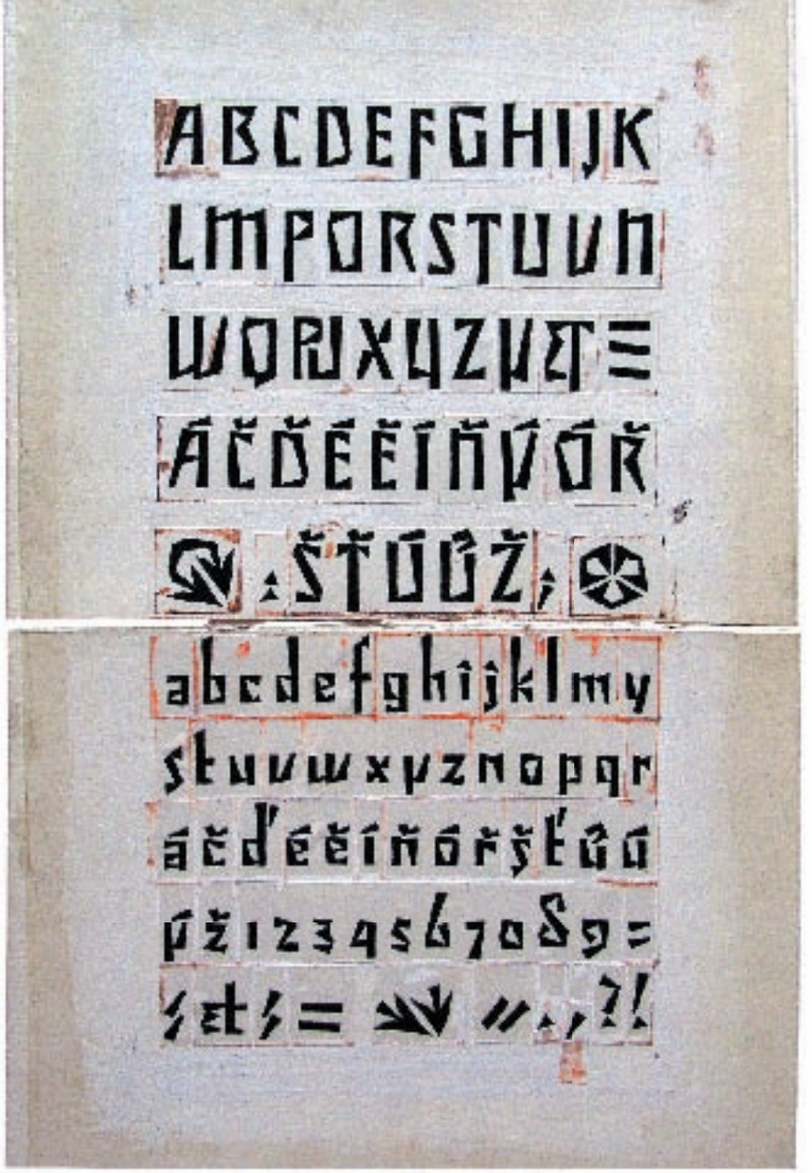
↓ **Zkušební nátisk verze písma pro knihu The House**, 1914, PNP (sig. 968-351). Další stav tohoto písma, důsledně sestaveného z klínů podobné délky. Preissig tuto variantu pro tisk různých stavů knihy The House nepoužil.
Draft print of one version of the typeface for the book The House, 1914, Museum of Czech Literature (sig. 968-351). Another version of this typeface, constructed strictly from wedges of similar length. Preissig did dot use this version for any of the prints of the book.



ačkoliv ho za pražského pobytu typografická obec ctila jako prvního českého moderního typografa. Teprve Preissigova organizační angažovanost pro vznik nezávislého Československa, jeho grafické kampaně pohlednic, letáků a zejména série náborových plakátů do protirakouské armády probudily českou typografickou obec z nezájmu. Hned po založení **Státní tiskárny** v roce 1920 se její ředitel **Karel Dyrynk** na Preissiga obrací s prosbou o počeštění dalších písem.

PRO STÁTNÍ TISKÁRNU JSEM SE NAMÁHAL

K Státní tiskárně i osobnosti Karla Dyrynka se vážou profesionálně i lidsky intenzivní, jedno desetiletí vyplňující naděje, zklamání a vyčerpávající práce. Karel Dyrynk začal v předstihu připravovat tisky Státní tiskárny pro *Mezinárodní výstavu v Paříži* v roce 1925, která byla chápána jako první velká národní manifestace české typografie v zahraničí. Již v roce 1923 vyzval právě Vojtěcha Preissiga, kterého považoval za nejspolehlivějšího českého typografa, aby vytvořil pro výstavní tisky původní písmo. Preissig se vrátil k návrhu antikvy z let 1913–1914, s nímž byl neustále nespokojen, každá z liter prodělala řadu změn, až sám vyleptal patrice do kovu a v létě 1923 poslal otisk do Prahy. V březnu 1924 posílá měděnou patriční desku a složitým postupem je z ní ve Státní tiskárně odlit první stav písma, který Preissiga zcela zklamal. Píše Dyrynkovi: *„Věc … úplně minula se zdarem … rytec písmo … zryl. Rydlo stalo se osudným řezanému charakteru písma i tvarovému prvku klínovému, který rytec nepochopil… Kromě stínových kolmic a několika diagonál není v tomto písmu tvarů rovnoběžkových. Všechny ostatní části písmen, i vlasové části, až na dvě tři výjimky, se skládají z klínových forem… Některé tvary se docela všedně zkulatily a z klínů se staly rovnoběžky…“*
Kreslí minusku „a“, na níž ukazuje chyby rytcovy práce (Dyrynk bez Preissigova vědomí tuto kresbu uveřejnil jako studijní vzor principů antikvy v knize České původní písmo typografické). V září 1924 se Preissig rozhodne od spolupráce odstoupit, protože se ukazuje, že Státní tiskárna není dostatečně vybavena. Dyrynkovi se nakonec podaří Preissiga přemluvit k dokončení společného díla. Nastává zápas s časem a martyrium korektur. Druhý stav písma s francouzskými a českými akcenty byl otištěn na archy, zvětšené fotografie jednotlivých liter byly opět poslány Preissigovi, který do nich zaznačil korektury, komentoval



↑↓ **Nátisky verze písma pro knihu The House**, po 1914, soukromá sbírka. V této variantě Preissig přidal kolmé čáry a nestejnou délkou klínů docílil plynule lomené siluety písmového obrazu. Tato varianta písma byla použita pro tisk různých stavů knihy The House v letech 1914–1920.
Draft prints of one version of the typeface for the book The House, after 1914, private collection. In this version, Preissig added vertical lines and by varying the length of the wedges, he reached the smoothly angular outline of the line. This version of the typeface was used for various prints of the book The House between 1914 and 1920.

↑ **Dvojstrany z makety knihy Františka Mužíka-Zachara The House**, 1914–1920, UPM. V dopise Karlu Dyrynkovi z 19. 8. 1923: „... primitivní tvar písma ale vyplývá z vlastností a způsobilosti zde použitého materiálu – linolea – a nástroje – nože – a má harmonovati s řezbami pro knihu, kterou chystám.“
Pages from the dummy of the book by František Mužík-Zachar The House, 1914–1920, The Museum of Decorative Arts.

chyby, hlavně zakulacování, vychýlení z proporcí a rovnoběžky zejména v serifech. Vedle toho na zvláštní archy nakreslil správné tvary jednotlivých liter a znaků. Na základě korigovaných fotografií a kreseb jednotlivých liter vznikl třetí stav písma. To bylo odlito v únoru roku 1925 a použito pro výstavní tisky (projev prezidenta Masaryka k inauguraci Ústavu slovanských studií v Paříži a Preissigova kniha Barevný lept a barevná rytina).
Preissig nevydrží tento – jak sám píše – „překotný spěch“, navíc ho výsledná podoba tisků zklamala… *„Moje písmo upravovali, ačkoliv jen slovo mordovali vyjadřuje to, co dělali, některé písmeny jsem musel řezat znova až pětkrát, než mi ho nechali přibližně tak, jak jsem ho poslal.“*
Padesátiletý muž se zhroutí vyčerpáním. *„Jsem nevýslovně nespokojen se svou prací. Ale už nelze pracovat 15–16 hodin denně, které po dlouhou dobu byly nevyhnutelným důsledkem mojí snahy držet frontu domácí současně s rozšířenou zdejší… Zničenost a trpkost, se kterou jsem odcházel v roce 1910 a které jsem málem podlehl v počátcích zde, pocítil jsem nyní zase…“*
Mezitím Dyrynk Preissigovi píše, že jeho práce získala na mezinárodní výstavě v Paříži cenu. Ale informoval jej mylně – Preissigova práce zahraniční pozornost neskldila. Originálními písmy se účastnili také mladí grafikové Slavoboj Tusar a Karel Svolinský, ale právě do Preissigovy antikvy česká typografická obec upřela své naděje na zahraniční uznání jako ocenění „českých národních“ snah v typografii. *„Jsou to ale moc velcí pitomci, že takovému originálně řešenému písmu nerozumí,“* píše bibliofilský vydavatel Vladimír Žikeš.
Může se zdát podivné, že i po výstavě, přes osobní zklamání z celého podniku, Preissig dál pokračuje v korekturách, úmorná práce na antikvě a jejím užití v tiscích Státní tiskárny nekončí, aniž se výsledky blíží alespoň z poloviny Preissigovým požadavkům. Navrhuje další studijní varianty, matrice pro řeckou abecedu a azbuku (nebyly realizovány), kurzivu. Tato zvláštní umanutost je ale projevem průzkumnické povahy i technického nadání, posedlosti objevováním nových cest. A jak se projevovala v jeho volné tvorbě, kde předstihl umělecké dění o několik desetiletí, tak důsledně se projevovala i v typografii.
V druhé polovině dvacátých let Preissig ochotně pomáhá Státní tiskárně se zřizováním moderního pracoviště, posílá Dyrynkovi technické nákresy nových strojů a zařizuje jejich zaslání, opatřuje v Americe barvy, zprostředkovává obchodní kontakty s F. W. Goudym, jedním z nejvýznamnějších amerických typografů své doby. Karel Dyrynk se

↑ **Matrice z linolea pro titul knihy The House**, po 1914, soukromá sbírka. **Lino matrix for the title of the book The House**, after 1914, private collection.

naopak zaslouží o popularitu Preissigových písem, když v roce 1925 vydá publikaci České původní písmo typografické. Ta důkladně rozebírá všechna americká Preissigova písma a líčí genezi a odlévání antikvy. Nakonec však Preissig hořce konstatuje: *„Pro Státní tiskárnu jsem všelijak se namáhal od roku 1920 a dobře se z toho měl Dyrynk… V knize České písmo typografické přibarvuje Dyrynk skutečnost v jejich prospěch… Kromě toho … cituje z mojí korespondence a šikovně vpisuje do svého textu moje myšlenky z ní co své.“*

VRÁTIT SE, NEBO NEVRÁTIT?

Přese všechny profesionálně i lidsky vyhrocené situace se Preissig stal na české scéně typografickou veličinou . Časopis Typografia přichystá jubilejní číslo k jeho padesátinám a Preissigova antikva je vítána jako první české typografické písmo. Tento výklad je samozřejmě poplatný dobovému zdůrazňování národního programu v typografii. Naopak, Preissigova antikva je písmo internacionální, vychází z jeho volné tvorby, americké zkušenosti a lásky k japonským tiskům. Česká diakritika její „národní“ charakter přece nedokazuje. Preissigovi patří zásluha v tom, že jako světoobčan měl odstup od zdejšího prostředí, a vlastní typografickou práci tak zbavil nacionalismu a slovanství, které po vzniku Československa zatěžovaly zdejší typografické snahy.

Otázka národního písma byla aktuální pro mladší typografy – **Oldřicha Menharta** a **Slavoboje Tusara**, pro něž se Preissig stal jakýmsi vzorem a oporou ve vlastní písmařské práci. Zejména s Tusarem vedl Peissig v průběhu 20. let otevřenou a upřímnou korespondenci. Menhart, Tusar, Dyrynk (s nímž měl Preissig komplikovaný, ale nejtěsnější kolegiální vztah), ale i další představitelé typografické obce se potom zasloužili o to, že Preissigovy vlastenecké a odborné zásluhy byly v Čechách neustále připomínány. *„Nebýti ohromného a bezpříkladně obětavého úsilí českých typo-*

begun, in advance, to prepare prints of the State Printing House for the Paris International Exhibition in 1925. This exhibition was perceived as the first national manifesto of Czech typography abroad. Already in 1923, he gave Vojtěch Preissig a comission to create an original typeface for the exhibition print, since he considered him to be the most reliable Czech typographer. Preissig went back to the drafts of antiqua from 1913–1914, but he couldn't find a satisfying version of the typeface. Each character underwent several changes. In the end, Preissig himself did the etchings in a copper patrix and sent its print to Prague in the summer of 1923. In March 1924, he had sent the copper patrix itself. The first state of the typeface, casted with the use of complicated technology from this patrix, was a complete disappointment. Preissig writes to Dyrynk: **"Our case ... did not meet with success after all ... the type cutter ... had cut the typeface up. The chisel has destroyed the cutted character of the typeface and the key wedge element of it. The type cutter has misunderstood the typeface ... Apart from the shaded verticals and a few diagonals, the original typeface lacked parallel lines. All the remaining components of the characters, including hair lines, had the shape of wedges, with some two or three exceptions... Some shapes were bluntly rounded and the wedges were transformed into parallel lines..."**

Preissig draw the lower case "a", on which he showed the type cutter's errors (without Preissig knowing it, Dyrynk published the sketch as a study example of his antiqua's principles in the book Original Czech typeface (České původní písmo typografické)). In September 1924, Preissig decided to terminate his work for the State Printing House due to its insufficient technical equipment, but Dyrynk succeeded in persuading Preissig to finish the work they started. Struggle against running time and the martyrium of proof reading had begun.

Second version of the typeface with French and Czech accents was printed on sheets, enlarged photographs of the glyphs were sent to Preissig, he made corrections and added his comments. His main objections were aimed at rounding of the glyphs, disproportions and parallel lines, especially in serifs. Apart from that, he has drawn the proper shapes of the characters on separate sheets. Based on the corrected photographs and the new sketches, a third version of the typeface was casted in February of 1925. It was used for the exhibition prints (Masaryk's speech at the inauguration ceremony of the Centre of Slavic Studies in Paris and Preissig's book Colour etching and colour engraving).

Preissig couldn't bear the—in his own words—precipitous haste, and apart from that, he was disappointed with the final appearance of the typeface... **"They 'adjusted' my typeface, although only the word 'slaughtered' can express what they did; I had to cut some glyphs again and again, before they left the shape roughly as it was when I sent it to them."**

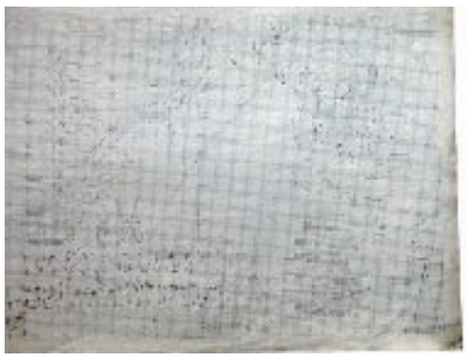
The fifty years old man had collapsed, due to exhaustion. **"I am inexpressibly disappointed with my work. But I cannot work 15–16 hours a day any more. It was an inevitable result of my attempt to be active both at home and, at increasingly intensive scale, here... Bitterness and exhaustion, which accompanied me as I was leaving in 1910 and which almost destroyed me during the beginnings here, had returned again..."**

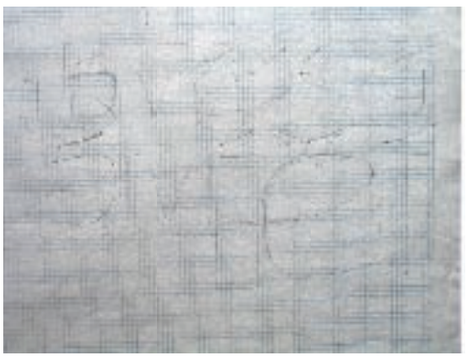
Meanwhile, Dyrynk writes to Preissig that his work has won a prize at the Paris international exhibition. This information was wrong, however—Preissig's work did not gather such success abroad. Young graphic designers Slavoboj Tusar and Karel Svolinský contributed to the exhibition with some original typefaces. Nevertheless, it was Preissig's antiqua in which laid the hopes of the Czech typographers' community for international recognition of the Czech "national" typography. **"They must be really stupid if they do not understand such originally constructed typeface"**, says Czech publisher of original prints Vladimír Žikeš.

It may seem peculiar that even after the exhibition, after all the personal disappointments, Preissig continued with the proofs. The exhausting work on antiqua went on, as did the work on the prints of the State Printing House which were typeset in it. In half of the cases, the results did not fulfil Preissig's demands. He sketched new versions of the typeface together with italics, and created matrix for Greek alphabet and Cyrillics (these were never casted). This strange stubbornness is one feature of Preissig's exploring character and of his technical talent, and also a display of his obsession with finding new ways at all costs. It had the strongest impact on Preissig's artistic expression, but it also influenced his typographic work.

In the second half of the twenties, Preissig eagerly helps the State Printing House with equipping a new, modern press, he sends Dyrynk technical sketches of new machinery and he provides these to be sent to Prague. He also provides colours for the printing house and he intermediates contacts with F. W. Goudy, one of the most important American typographers of his time. In turn, Karel Dyrynk is responsible for the popularity of Preissig's typefaces, when he publishes the book Original Czech Typeface in 1925. This book thoroughly describes all Preissig's American typefaces and the evolution and casting of antiqua. In the end, however, Preissig bitterly states: **"I had strained myself for the State Printing House, and it was Dyrynk who benefited from it... In the book Original Czech Typeface, Dyrynk paints**

↑↓ **Skici okrouhlého písma**, kolem 1914. Jak je patrné z těchto skic, Preissig zkoušel vytvořit písmo založené na plynulé okrouhlé křivce. Proporce, rytmus písma odkazují k organickým přírodním tvarům. Soukromá sbírka.
Sketches of a rounded typeface, around 1914. From these sketches, it is apparent that Preissig attempted to design a typeface built on a flowing, round curve. The proportions and the rhythm of the typeface refer to organic, natural objects. Private collection.





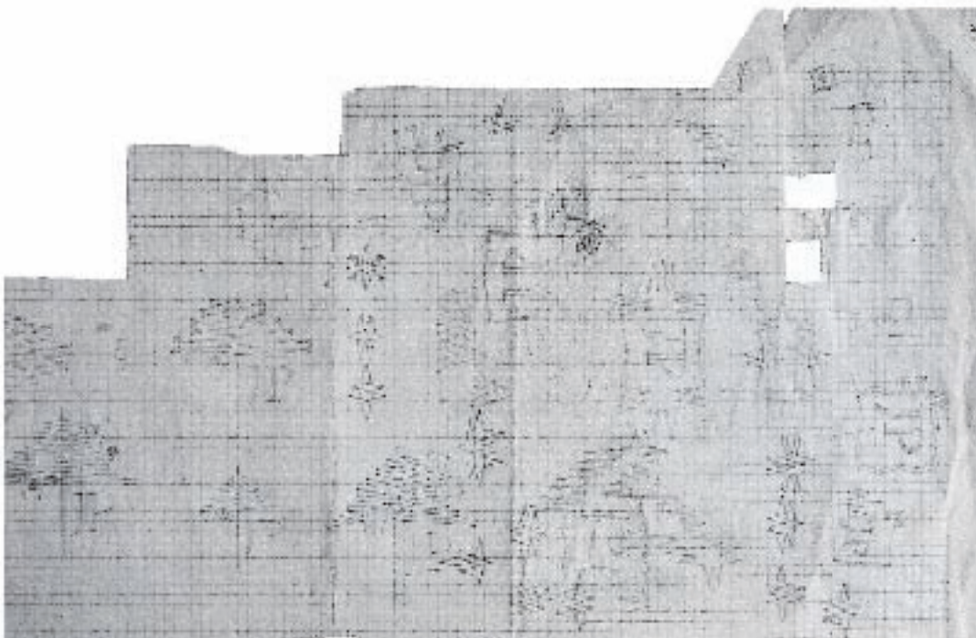
grafů, kdo by dnes doma vůbec věděl, že existuji,“ píše Preissig. Dokonce se snaží připravit půdu pro svůj návrat do Čech, kde by mohl jako profesionál se zahraniční zkušeností pomoci budování nově se utvářející české polygrafické praxe a odborného školství mladého Československa.
Preissig však má své představy finanční i profesní, požaduje úhradu výdajů na přestěhování i dostatečný pravidelný příjem. Ostudná „tahanice“ o místo ředitele státní grafické školy ukázala krátkozrakou omezenost českého úředního aparátu. Odborné kruhy totiž prosazovaly Preissiga: *„Čeští typografové nejen projevy v tisku, ale i hromadnou peticí u samého presidenta domáhali se, abych byl povolán domů.“* Ministerští úředníci však navrhli politicky přijatelnou osobnost (navíc z lékařských kruhů). Preissig k tomu rozhořčeně píše: *„Problém grafické školy odborné musí být řešen odborníky a individuelně, nikoliv laiky a byrokraty s tuctovou šablonou a teoretickou formulí...“* „Úřednický“ ředitel nakonec zvítězil (musel ale školu opustit po deseti letech právě pro odpor typografických kruhů, které doporučily Ladislava Sutnara; ten byl nakonec jmenován). Preissig si na této kauze uvědomuje, že si v USA zvykl na profesionální nezávislost i respekt, na školství bez státní byrokracie: *„Nevrátím se pracovat do takového strašného ovzduší... Uvnitř trčí stará červotočina Rakouska... Protestuji proti stavu věcí, jež mi brání návratu domů, neboť jich tíha by mě tížila tak, že bych nebyl schopen vhodné práce.“*
Přesto se po celá dvacátá léta zabývá myšlenkou na návrat – také pro vytrvalost Dyrynkovu a Menhartovu, kteří se snaží (marně) zprostředkovat místo ředitele uměleckoprůmyslové školy nebo některé ze státních tiskáren[1]. Preissig v roce 1926 odchází z Bostonu, „syt“ pedagogické činnosti. Slavoboj Tusar ho láká znovu v témže roce: *„Jsou zde také previti, ale domov je domov.“* V dalších letech nastupující hospodářská krize ztěžuje Preissigovo finanční zajištění a on se stěhuje za prací do New Yorku, bez stálého příjmu, jako spolupracovník významných tiskáren a nakladatelství. Uvědomuje si, že mu Amerika „neučarovala“, cítí se „uštván“ a deprimován. *„Příliš často se tážu, k čemu je taková existence, proč trápit přátele, obtěžovat svět...“* Preissiga jistě lákala představa, že bude moci být prospěšný Československu svými americkými profesionálními zkušenostmi z oblasti polygrafie

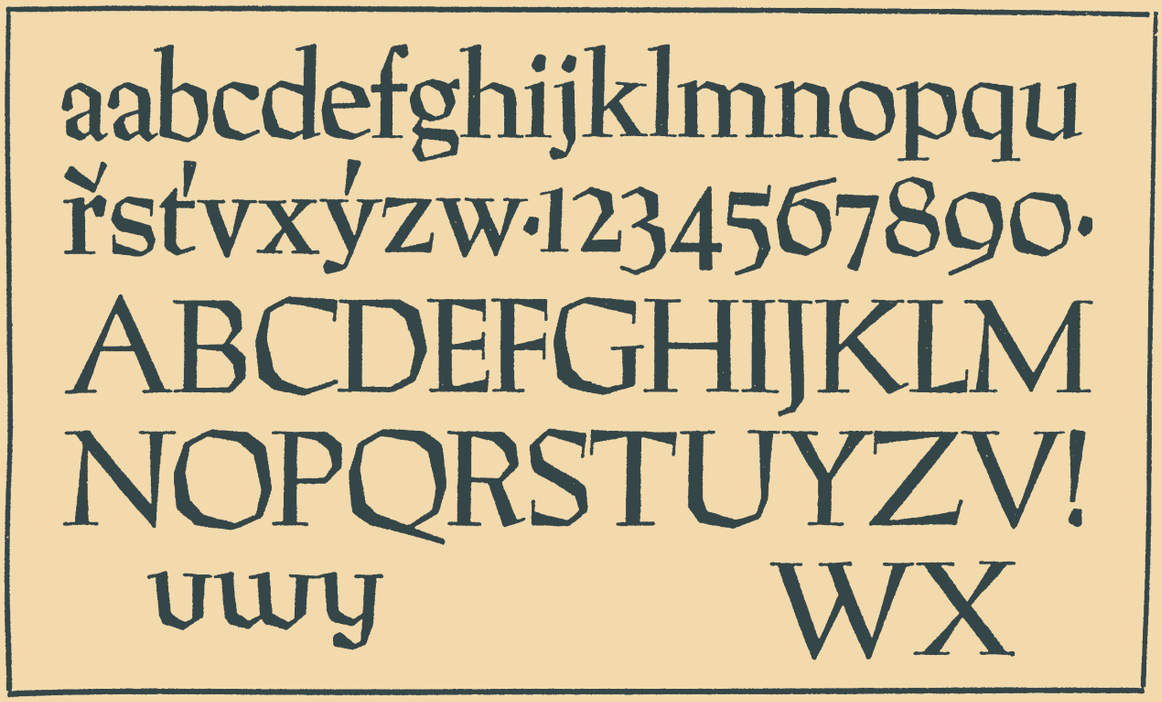
1 Stálé místo ve státní službě se pokoušel Preissigovi zprostředkovat také Jindřich Waldes. Viz Šimon Patrik, Jindřich Waldes – sběratel umění. Praha 2001.

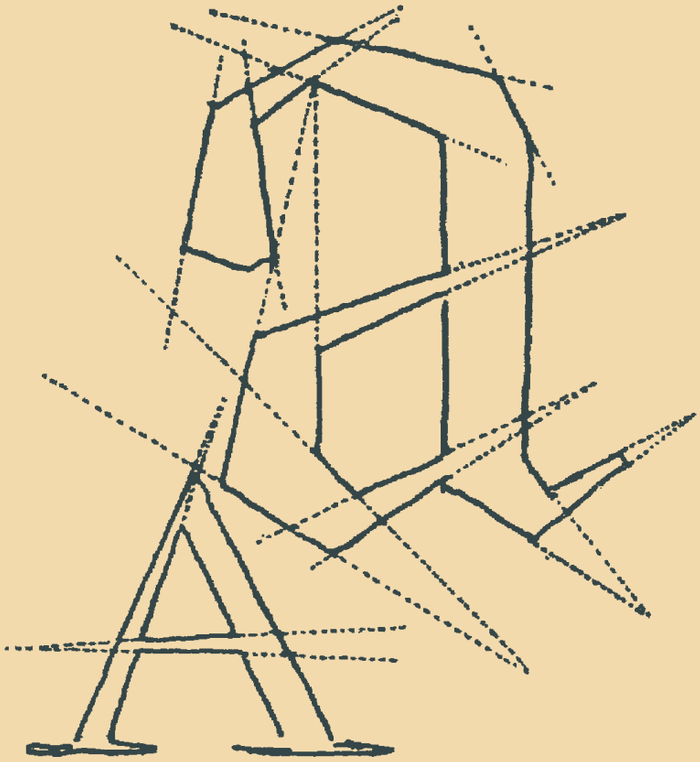
the reality in bright colours in his own favour... Apart from that... he quotes my letters and he inserts my thoughts into his text as if these were his own”.

TO RETURN, OR NOT TO RETURN?
Despite all the difficulties in personal and professional relations, Preissig had become a giant on the Czech typographic scene. The Typografia magazine has published a special issue dedicated to Preissig for his 50th birthday, his antiqua was celebrated as the first Czech typographic typeface. This interpretation was, of course, a result of the Czech nationalistic tendencies in typography. Preissig’s antiqua is, in fact, a truly international typeface. It is rooted in Preissig’s other artistic work, in his American experience, and in his love of Japanese prints. Czech diacritics is, after all, no proof of its “national” character. Preissig’s merit is that as a true “citizen of the world”, he has benefited from his distance from the Czech environment. Thus, he managed to rid his work of nationalism and Slavism, which were a burden to Czech typography after the foundation of Czechoslovakia.
The question of national typeface was important for younger typographers—Oldřich Menhart and Slavoboj Tusar. For them, Preissig had become a role model and a support for their own typographic work. Especially with Tusar, Preissig exchanged some very open and honest letters during 1920s. Menhart, Tusar, Dyrynk (with whom Preissig had the most complicated, but closest relationship) and other members of the typographers’ community were responsible for the wide recognition of Preissig’s national and professional contributions.
“If it were not for the great and unselfish effort of Czech typographers, no one at home would even know that I exist,” writes Preissig. He tries to prepare the ground for his return home, where, as a professional with experience from abroad, he could contribute to the establishing of new polygraphic practice and of technical colleges in young Czechoslovakia.
However, Preissig has certain financial and professional demands. He demands to have the cost of moving covered, and he also wants sufficient and regular income. Scandalous “haggling” over the position of the head of the State School of Graphics showed the short-sighted narrow-mindedness of Czech bureaucratic apparatus. The professional circles had tried to put forward the appointment of Preissig: **“Czech typographers had demanded that I was called home, not only by articles in press, but even by a petition to the president himself.”** However, the state bureaucrats have appointed a politically acceptable candidate (with a medical background). Preissig writes angrily: **“The problem of a technical college of graphics has to be addressed individually by professionals, not by laics and bureaucrats with ‘one-size-fits-all’ approach...”** “Bureaucratic” director had won in the end (although he had to leave the post in ten years, due to the pressure from professional typographers, who managed to put through Ladislav Sutnar instead). This case helped Preissig realise how he got used to the professional independence and respect and to school system with no bureaucratic interference, which was taken for granted in the U.S.A.: **“I will not go back to work in such horrid environment... The old Austrian dust and mold are at the heart of all that... I protest against this state of things, which prevent me from going back home, because they would weigh so heavily on me that I would be incapable of any meaningful work.”**
Despite all that, he is thinking about going back throughout the whole 1920s—also because of the insistence of Dyrynk and Menhart, who are trying (in vain) to provide a post of the head of the Technical Arts College or some of the state-owned

↓ Tyto skici mohly sloužit jako příprava k typografickým ozdobám knihy The House (1914–1920), soukromá sbírka.
These sketches may have been preparations for the typographic ornaments for the book The House (1914–1920), private collection.





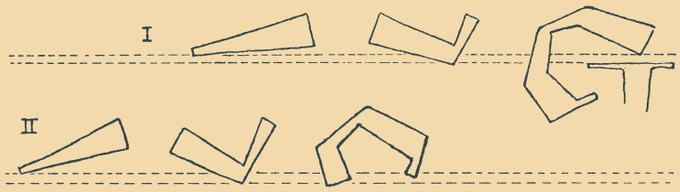


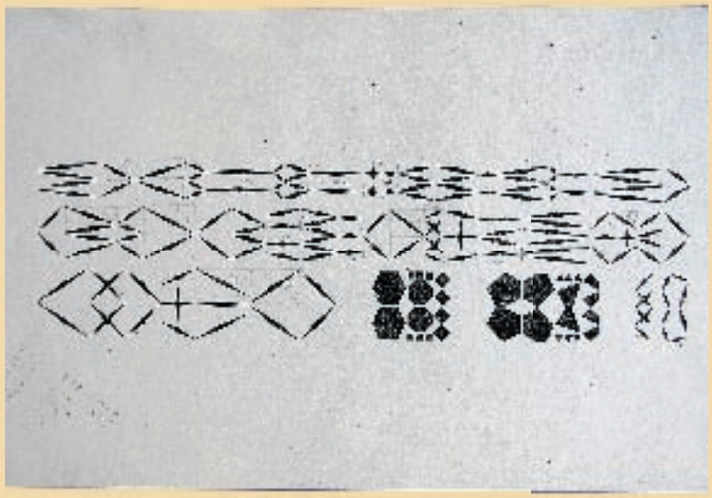
↑↑ **Preissigova antikva**, návrh 1913–1914, 1923, realizace slévárna Státní tiskárny 1923–1925.
Preissig's antiqua, rough draft 1913–1914, 1923, manufactured in the foundry of the State Printing House 1923–1925.

↑ **Zkušební matrice pro text z antikvy**, linoleum, po 1914, soukromá sbírka.
Test matrix for a text set in antiqua, linoleum, after 1914, private collection.

← **Skica písmene a Preissigovy antikvy**, 1924. Preissig zaslal kresbu Dyrynkovi v dopise z 24. 8. 1924, aby vysvětlil, jakých chyb se rytec dopustil.
Preissig had sent this drawing to Dyrynk in a letter dated 24/8 1924 to explain the type cutter's errors.

↓ **Akcenty Preissigovy antikvy.**
Accents for Preissig's antiqua.





aggregation affinity mmmmm
mmm aggregation affinity mm
mmmm aggregation affinity m
mmmmm aggregation affinity

↑ **Zkušební nátisk skupin slov z Preissigovy antikvy**, návrh 1913–1914, realizace slévárna Státní tiskárny 1929. K intenzivním úpravám antikvy docházelo v letech 1929–1930, kdy se ve Státní tiskárně tiskly Preissigem upravené bibliofilie pro americké nakladatele. Soukromá sbírka.
Test print of groups of words set in Preissig's antiqua, designed 1913–1914, manufactured in the foundry of the State Printing House in 1929. Antiqua was thoroughly rebuilt in 1929–1930, when the State Printing House had been printing rare prints prepared by Preissig for American publishers. Private Collection.

← **Typografické ozdoby Preissigovy antikvy**, 20. léta, soukromá sbírka.
Typographic decorations of Preissig's antiqua, 1920s, private collection.

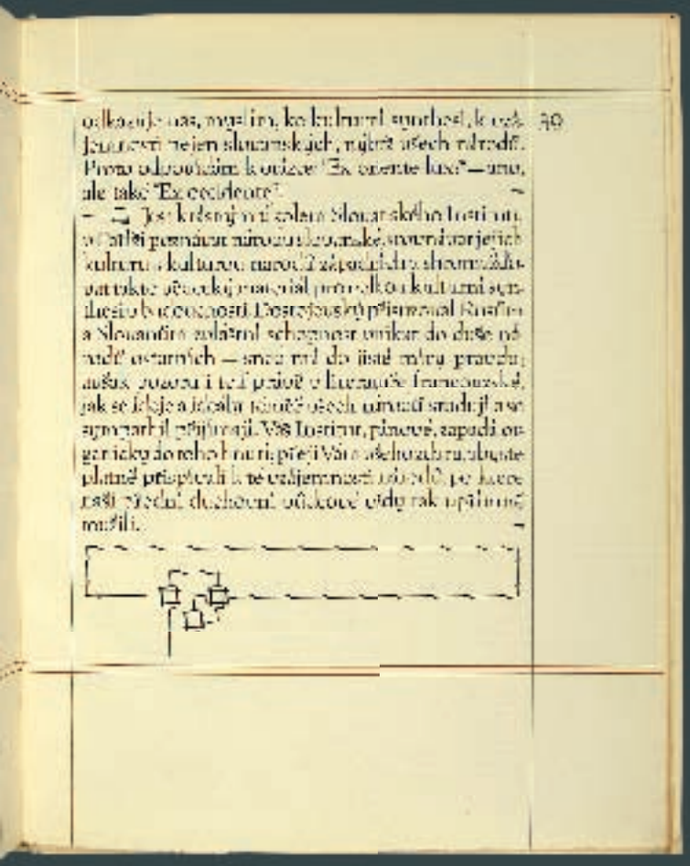
i školství. *„Vrátit se, nebo nevrátit? Deset let visím mezi dvěma světy…“* Nedělal si o českém prostředí nijak velké iluze. *„Celý ten život je vlastně nucenost a otrava pro lidi našeho druhu ve světě drzých šplhavců a všemožných lumpů sprostých i jemných, ať je to tady, nebo v Americe.“*
V roce 1930 se vrací na několik měsíců do Československa, aby dohlížel na tisk amerických bibliofilií ve Státní tiskárně: *„Nekvalitní práce v tiskárně… S Dyrynkem je osobní vycházení velmi těžké, z něho stal se nafoukanec a ouřada a v tiskárně lidi pracují povrchně a pomalu.“* Ještě se pokusí obejít „zdejší neschopné domýšlivce“ z oboru a jedná o svém pracovním místě u Bati ve Zlíně. Ale i tato zkušenost pro něho vyústila v poznání, že *„celý Zlín znamená asi to, aby člověk skákal, jak práská Baťa, jinak je s člověkem zle“.*
Během jeho nepřítomnosti v USA se paní Preissigová odhodlává k rozchodu a on velkoryse chápe její pohnutky: *„…že jsem tebe zanedbával pro jakési vyšší cíle, které byly iluzí, jak se ukázalo, a že jít za těmi cíli je bláhové…“* Vrací se zpět do Spojených států ke své rodině. A tady přichází nabídka finanční podpory od továrníka a mecenáše **Jindřicha Waldese** a příslib státního platu za místo v památníku odboje na Vítkově. Ve svých šedesáti letech se rozhodne přestěhovat i s rodinou do Prahy, zřejmě proto, že existenční podpora v Československu se zdá mnohem jistější než nevyzpytatelný americký trh práce.

printing houses[1]. In 1926, Preissig leaves Boston, sated with teaching. Slavoboj Tusar tries to lure him again in the same year: **"There are some difficult characters around here, but home is home."** In the following years, the coming Great Depression makes Preissig's financial situation more difficult and he moves to New York to work on various commissions from important publishers and printing houses, with no regular income. He realises that America has not charmed him, he feels haunted and depressed. **"Far too often I ask myself what good is such an existence, why grieve all friends, why burden the world..."** Doubtless, Preissig was tempted by the opportunity to be of use in Czechoslovakia with his professional experience from the U.S.A., both in the field of printing and education. **"Shall I return, or not? For ten years, I have been trapped in between two worlds..."** Preissig did not have any illusions about the Czech environment. **"Whole life is, in the end, a nuisance for people of our kind, in this world of brown-nosed people of no manners and of polite or impolite rascals, be it here or in America."**
In 1930, he returns to Czechoslovakia for a few months to supervise the printing of rare American collector prints in the State Printing House: **"Unsatisfactory work in the printing house... It is very difficult to communicate with Dyrynk, he has become pompous and official and people in the printing house work slowly and half-heartedly."** Preissig tries to do without the "incompetent local know-it-alls" of the typographic trade and attempts to negotiate a job in Baťa's Zlín. However, this experience ended in realisation that **"the whole Zlín means one has to dance to Baťa's tune, otherwise he meets with harsh ends."** During his absence, his wife in the U.S.A. contemplates to leave him. Preissig understands her motives: **"...I neglected you for some higher ideals, which, as it turns out, proved to be an illusion. To follow these ideals was foolish of me..."** He returns to the United States to his family. Then arrives an offer of financial support from the industrialist and benefactor Jindřich Waldes, together with the promise of state pension paid for work in the memorial of Czech resistance at Vítkov. Sixty years old, Preissig decides to move to Prague with the whole family. Financial support seems to be more secure here than in the U.S.A. with its unpredictable job market.
As if he had finally realised that he does not fit in in the American society, he writes in 1931: **"In my experience the American trend is not toward the individual conception, but toward the old-tried and widely accepted... the historically approved or en-masse wanted things... I am exclusively an artist, not a society man, nor reformer, nor showman, nor salesman besides."**
Preissig's return to Czechoslovakia has passed unnoticed. In 1931, he organised an exhibition of American collector's prints and commercial graphics in the Museum of Decorative Arts.
But the hesitant reactions showed that his work was, in Czechoslovakia, perceived as foreign, americanised and anachronistic. Preissig opened his own studio in Klimentská street, but he did not get any commissions even after an exhibition in Topič's gallery in 1933. As time went by, Preissig became very critical of the Czech typographic and print collector's community and kept himself at a distance. He retired and stayed in his villa in Spořilov, concentrating on free work. Here, he discovered new horizons of abstract painting and graphics (printing on sand paper, prints of various structures). In 1939, he threw himself headlong into the anti-Nazi resistance, he was arrested a year later and he died in Dachau in 1944, seventy one years old.

TYPEFACE AS A PROJECT

How were Preissig's typefaces perceived by Czech typographers? After the initial success, he was judged with more criticism. Already Karel Dyrynk doubted the commercial success of antiqua. **"I can see that our printing houses**

1 Also Jindřich Waldes tried to negotiate a permanent employment for Preissig in some state institution.



← **Strana a titul slavnostního projevu prezidenta Masaryka k inauguraci Ústavu slovanských studií**, vystaveného na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1925, UPM.
One page and a title of the speech of President Masaryk at the inauguration ceremony of the Centre of Slavic Studies, exhibited at the International Exhibition in Paris in 1925. The Museum of Decorative Arts.

↙ **Vazba Ročenky knihtiskařů na rok 1925**, UPM. Preissig vytvořil spirálu z typografických ozdob antikvy.
Binding of the Yearbook of book printers in 1925, The Museum of Decorative Arts. Preissig based the spiral on the typographic ornaments of antiqua.

Jako by si definitivně uvědomil, že se nehodí do amerického prostředí, v roce 1931 píše: *„In my experience the American trend is not toward the individual conception, but toward the old-tried and widely accepted … the historically approved or en--masse wanted things …I am exclusively an artist, not a society man, nor reformer, nor showman, nor salesman besides.“*[2]

Preissigův návrat do Československa proběhl bez povšimnutí. V roce 1931 uspořádá výstavu amerických bibliofilií a užité grafiky v Uměleckoprůmyslovém museu, ale rozpačité ohlasy ukazují, že jeho práce je v Čechách vnímána jako cizorodý, anachronický a amerikanizovaný prvek. Otevře si studio v Klimentské ulici, ale zůstane bez zakázek i po výstavě v Topičově salonu v roce 1933. Postupně zaujme velmi kritický odstup od všeho českého typografického a bibliofilského dění. Definitivně se stáhne do ústraní ve spořilovské vile a soustřeďuje se na volnou tvorbu, v níž objevuje nová území abstraktní malby a grafiky (tisk na smirkový papír, otisky struktur). V roce 1939 se střemhlav vrhne do protinacistického odboje, následující rok je zatčen a umírá v Dachau roku 1944 v jednasedmdesáti letech.

↓ **Walt Whitman: Salut au monde!** 1930, Random House Inc. Dvojstrana, tiráž, UPM. V této bibliofilii se realizace antikvy nejvíce přiblížila Preissigovým představám.
Walt Whitman: Salut au monde! 1930, Random House Inc. Page spread, colophon. The Museum of Decorative Arts. In this rare print, the implementation of antiqua was closest to Preissig's ideals.

PÍSMO JAKO PROJEKT

Jak byla Preissigova písma hodnocena českými typografy? Po původních ovacích spíše kriticky. Již Karel Dyrynk pochybuje o obchodním úspěchu antikvy: *„Vidím, že na zdejší tiskaře působila psaní zdejších kritiků, kteří kdykoliv se o písmu zmínili, tedy i po chvále mu vytkli nečitelnost.“*[3] Oldřich Menhart, který sám převzal princip Preissigových akcentů ve vlastní písmařské tvorbě a udržoval s ním ve dvacátých letech kolegiální korespondenci, po Preissigově smrti jeho písma odsoudil: *„Vcelku lze tedy Preissigovy typy označiti jako výlučná písma, experiment, zajímavý leda po stránce technického postupu, který je v soudobém typografickém písmařství osamocen a překonán.“*[4] Kategorického odsudku se Preissigovi dostalo i od

2 „Z vlastní zkušenosti vím, že trend americký nesměřuje k individuální tvorbě, ale spíše k osvědčené, obecně přijímané … historicky vyzkoušené nebo masami opěvované produkci … Já jsem výhradně umělec, nechci se tvářit jako společenský člověk, ani jako reformátor, ani majitel zábavního podniku, nebo obchodní cestující.“

3 Citace z dopisů psané kurzivou pocházejí z korespondence Vojtěcha Preissiga Karlu Dyrynkovi, Slavoboji Tusarovi, Oldřichu Menhartovi, Emilu Pacovskému, Ireně Preissigové a dalším a jsou uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze, složky G/B 15–26.

4 Oldřich Menhart: Písmař a typograf Vojtěch Preissig, Hollar, 1949, č. 4, s. 178.

were influenced by the critics' voices, which, after praising it, pointed at the low legibility of the typeface."[2] Oldřich Menhart, who adopted Preissig's approach to accents in his own typographic work and who exchanged a fair amount of collegiate correspondence with him during the 1920s, has condemned Preissig's typefaces after his death: **"Generally, Preissig's typefaces are exclusive. It is an experiment, interesting perhaps for the technique utilised in its making. However, this technique was surpassed and is abandoned in today's typemaking."**[3]
Another harsh criticism appeared in the book Fine bookface by František Muzika, which unfortunately does not reproduce the original drafts of Preissig's antiqua: **"The result of Preissig's indeed interesting experiment is a typeface of limited usefulness, whose Czech and modern character is to be doubted."**[4] Only in 1973, Preissig's typefaces were rehabilitated in the anniversary issue of Typografia. Also in Typografia, in 1981, Oldřich Hlavsa interpreted Preissig's typefaces as an artistic phenomenon and pointed to their international character. He sensitively contemplates the relation between the incidental and orderly in Preissig's free work, photography and typography. He referred to the breakthrough work of Tomáš Vlček, who had saved the remains of Preissig's works in the 1960s. In his essays on art history, Vlček links Preissig's typography with the experimental character of his lifelong work.

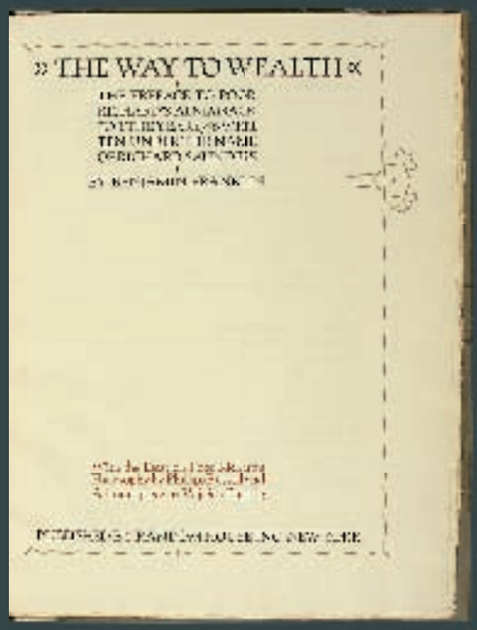
Only this may explain the mystery of ever-lasting magnetism of Preissig's typefaces (for example, his typefaces are the most digitalised in all Czech typography).
Into his alphabet systems, Preissig projected experiments with space, structure, and movement. These were an integral part of his free work, which he followed concurrently with his professional typographic work. His typefaces thus do not fit into the common typographic categories for their individual, hand-made features, for their exceptionality, imagination and sensitivity. Typographers' objections are fully justified: Preissig's typefaces have strictly limited use. This is only emphasised by another characteristics—variability, lack of repeating features. Nevertheless, the characters are a part of a system, which permits legibility of all glyphs. Experimental was also Preissig's work style—he attempted many approaches; some of them he explored but never finished, others he kept returning to, adjusting, but never reaching satisfaction. This style of work is up to date today—not only the result of one's effort, but also the process of reaching it was important to him.
And what is today's starting point in perception of Preissig's typography? I believe it is a deeper look at the birth of abstract art. In Preissig's ornaments and abstract structures, we may find the genesis of abstraction. One could have realised that at a recent exhibition in Musée d'Orsay in Paris.[5]

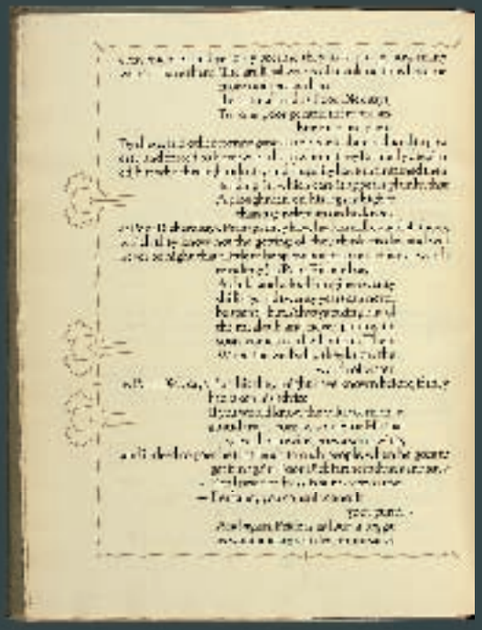
2 Quotations set in italics were taken from Preissig's correspondence with Karel Dyrynk, Slavoboj Tusar, Oldřich Menhart, Emil Pacovský, Irena Preissigová and others, held in the literary collections of the Museum of Czech Literature (PNP) in Prague, files G/B 15-26.
3 Menhart, Oldřich: Písmař a typograf Vojtěch Preissig. Hollar, 1949, no. 4, p. 178.
4 Muzika, František: Krásné písmo II. Prague, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1953, p. 528.
5 Aux origines de l'abstraction. 2003.

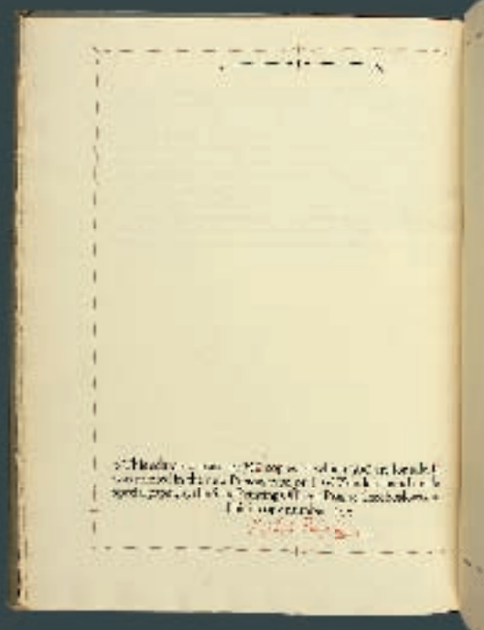
↑ **Andrew Lang: Aucassin and Nicolette**, Limited Editions 1929, UPM. Vazba, předsádka a úvodní strana.
Andrew Lang: Aucassin and Nicolette, Limited Editions 1929, binding, end-sheet and a front page.
The Museum of Decorative Arts.

Františka Muziky v knize Krásné písmo, která bohužel nereprodukuje původní předlohy Preissigovy antikvy: *„Výsledkem Preissigova po mnohé stránce sice zajímavého pokusu je nakonec písmo, jehož možnost užití je velmi omezená a o jehož češství a modernosti lze mít rovněž oprávněné pochyby.“*[5] Teprve v roce 1973 rehabilituje Preissigova písma výroční číslo časopisu Typografia. V mezinárodním měřítku pak na Preissigova písma jako výtvarný fenomén upozornil Oldřich Hlavsa ve své Typografii z roku 1981. Citlivě se zde zamýšlí nad vztahem nahodilosti a řádu v Preissigově volné tvorbě, fotografiích a typografii. Opíral se totiž o objevitelskou práci Tomáše Vlčka, který v 60. letech zachránil Preissigovu pozůstalost. Ten ve svých umělecko-historických esejích začleňuje Preissigovu typografii do souvislostí s experimentální povahou jeho celého díla. Jenom tak lze vysvětlit tajemství stále aktuální přitažlivosti Preissigových písem (například dosáhla ze všech českých písem největšího počtu digitalizací). Preissig projektoval do písmových systémů experimenty s prostorem, strukturou, pohybem, kterým se ve volné tvorbě věnoval souběžně s profesionální prací typografa. Jeho písma proto nezapadají do obvyklých typografických kategorií pro rys individuální rukodělnosti, pro výjimečnost, imaginaci, senzitivnost. Námitky typografů jsou zcela opodstatněné: Preissigova písma mají jen velmi limitovanou užitnost. K ní přispívá i další jejich charakteristika: proměnlivost, to, že nikdy neobsahují stejné či mechanicky se opakující prvky. Přesto podléhají řádu, který umožňuje čtení všech znaků. K dalším experimentálním rysům jeho typografie patří i způsob práce: zkoušel mnoho cest, některé rozpracoval a nedokončil, k jiným se vracel po letech a neustále je upravoval, aniž by byl definitivně spokojen. I v tom může být Preissigův přístup blízký dnešku: stejně jako výsledek ho vzrušoval samotný proces hledání.

A jaké je tedy dnešní východisko vnímání Preissigových písem? Domnívám se, že hlubší pohled na zrod abstraktního umění. V Preissigových ornamentech a abstraktních strukturách nalézáme východiska abstrakce, která ukázala nedávná výstava v Musée d'Orsay v Paříži.[6] Po celé 19. století vědecké objevy v oblastech neurologie, optiky, fyziologie, matematiky odkrývaly neviditelný svět energie, magnetismu a vibrací, skrytý ve smysly vnímatelném světě. Tyto vědecké objevy pak inspi-







↑ **Benjamin Franklin: The Way to Wealth**, 1930, Random House Inc., UPM. Titul, sazba, tiráž. V této bibliofilii se realizace antikvy nejvíce přiblížila Preissigovým představám.
Benjamin Franklin: The Way to Wealth, 1930, Random House Inc. Title page, layout, colophon. The Museum of Decorative Arts. In this rare print, the implementation of antiqua was closest to Preissig's ideals.

rovaly některé umělce, aby odpoutali svůj zájem od viditelného světa a soustředili se na vizualizaci vnitřní energie (kosmu, přírody, psychiky). Souběžně se rozvíjí teorie světla a barev, teorie vibrace barvy a zvuku, vznikají grafické záznamy hudebních, telepatických a kosmických energií.

OD HRAN K OBLÉMU PÍSMU

Preissig už ve své secesní tvorbě a později v abstraktních strukturách směřuje k postižení živé, vnitřní energie psychických, přírodních i kosmických jevů. V typografii se pak jeho abstraktní východisko projevilo nejspíš tím, že se rozhodl do důsledků prozkoumat možnosti ne-běžných, tj. ne-oblých tvarů písma a vrhl se do experimentů s hranami. „Hranaté“ písmo se oddaluje tradičním formám rukopisné latinky, umožňuje tvorbu nekonečně mnoha prostorových konstrukcí, jak je Preissig současně rozvíjí v ornamentech, labyrintech, volných strukturách. Hranaté tvary podporoval i způsob realizace písem – řezba do linolea. První písmo vzniká v USA v letech 1912–1913 pro pedagogické účely a je v mnohém podobné

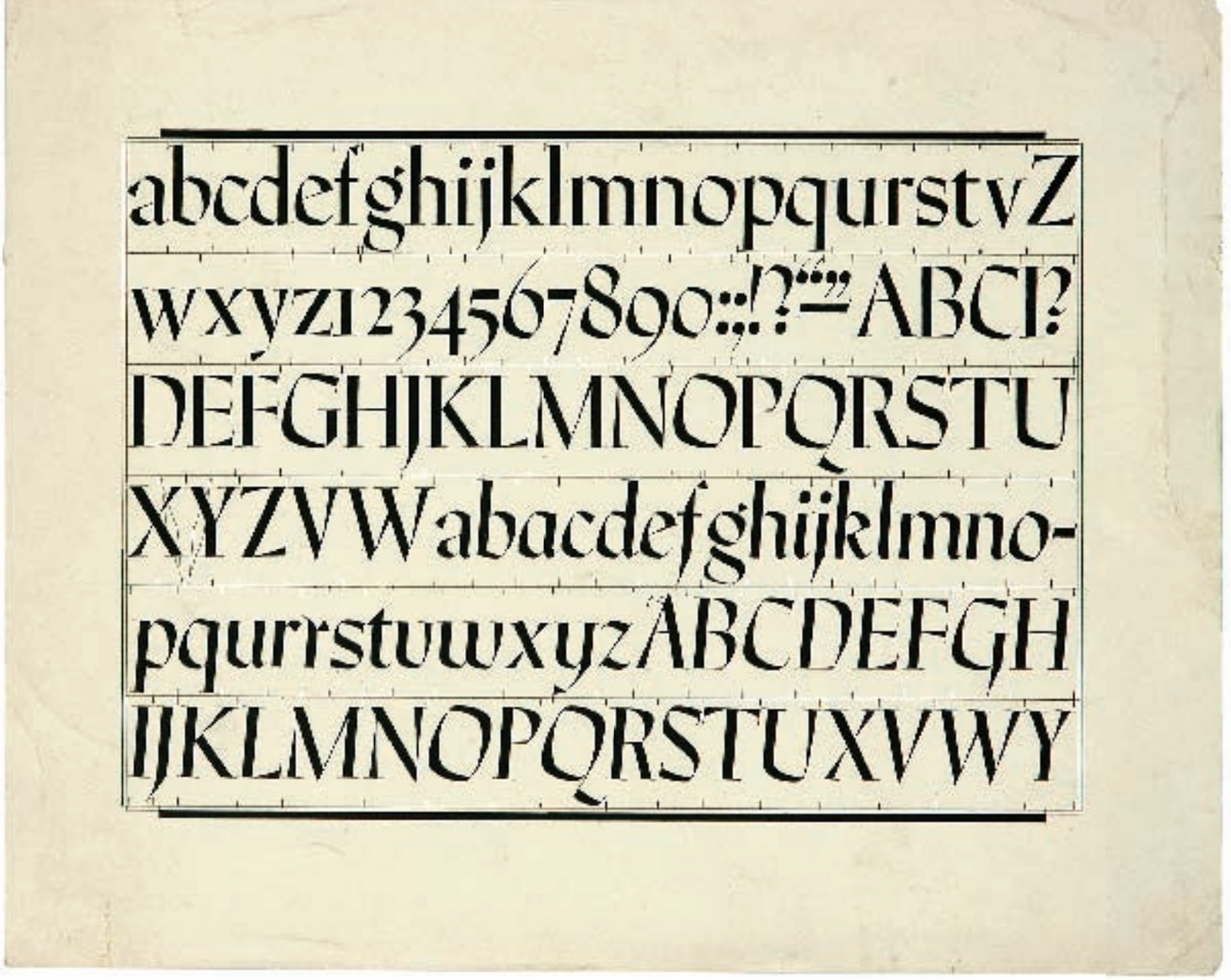
5 František Muzika: Krásné písmo II. Praha, SNKLHU 1953, s. 528.
6 Aux origines de l'abstraction, 2003

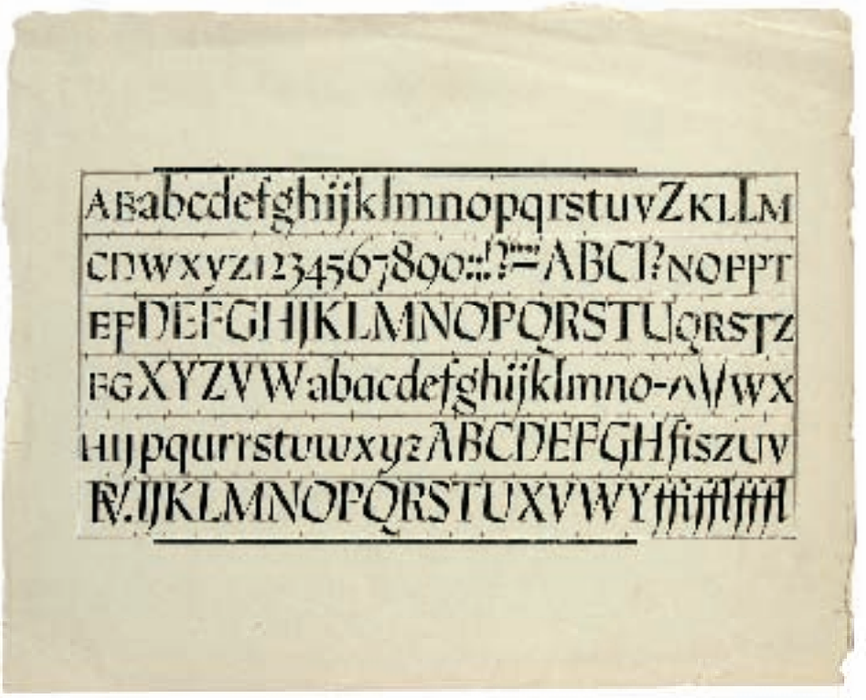
During the whole course of the 19th century, scientific discoveries in the fields of neurology, optics, physiology and mathematics were uncovering the invisible world of energy, magnetism and vibration, until then hidden from the world of sensual perception. These discoveries then inspired some artists to detach their art from the visible world and to concentrate on visualisation of inner energy (universe, nature, psyche). Concurrently, the theory of light and colours and of vibration of colour and sound developed. First graphic records of musical and cosmic energies have emerged.

FROM SHARP EDGES TOWARDS OBLONG TYPEFACES

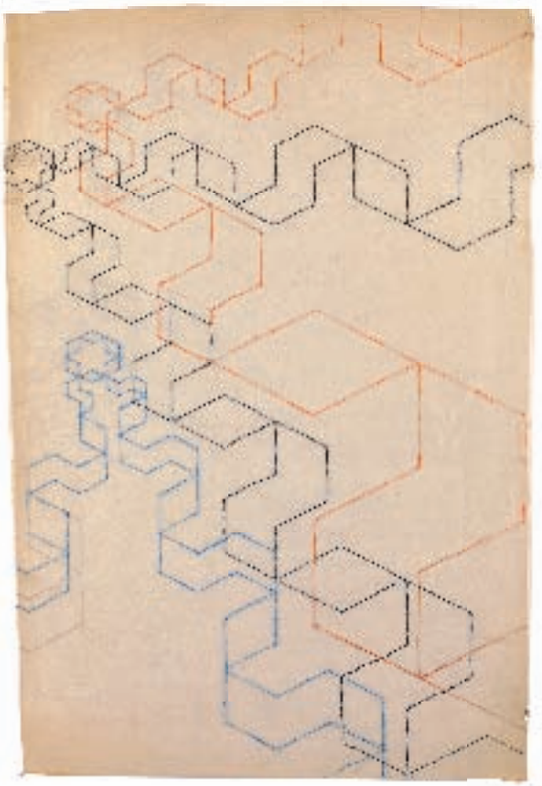
In his secession work and later, in abstract structures, Preissig aims towards capturing living, inner energy of psychic, natural and cosmic phenomena. In typography, this abstract starting point results in the decision to explore in depth the possibilities of non-standard, non-oblong shapes. Preissig has devoted himself to experiments with edges. “Edgy” typeface is different from the traditional forms of handwritten Latin script. It permits experiments with various space structures, as Preissig simultaneously explored in ornaments, labyrinths and free structures. Polygonal shapes were supported by the technique utilised in the making of the typeface—the lino-cut. First typeface of this kind was created in the USA in 1912–1913 for educational purposes and it much resembles Váchal's expressive typefaces. Around 1914, the work on two “perpendicular” typefaces simultaneously evolved and it continued for several years—it is the typeface for the book The House and Preissig's antiqua.
The book The House exists in three versions. Its final model was never finished. There are several versions of the typeface, too. One feature connecting them is the shape of wedge. Preissig himself called the typeface for The House “cubistic”. One would be hard pressed to find an alternative in the world of typography, but it reflects Prague cubist sculptures, furniture and architecture. Preissig doubtless kept a close eye on the works of his cubist contemporaries in Prague. The basic construction feature of their works is a leaning surface in the shape of wedge. Janák's or Hofman's objects evoke the impression of mass broken by the light that slides or rises across the leaning surface. Taming of mass by light (intellect, spirit) is one of the expressive and abstract principles of cubism. Also Preissig's glyphs give the impression of massive black objects with light breaking into them. This enables the mass to expand into seemingly endless space. Tomáš Vlček goes even further when analysing this typeface: **“The form (of wedge) is the visual kinetic element, provoking and drawing the spectator's eye into the living mystery. In the end, it finds harmony and order among all the chaos.”**[6]
In 1914, Preissig also works on sketches of antiqua, his best-known typeface. It is, again, built on the principle of wedge shape—however, in this case one may sense the influence of oriental calligraphy, which Preissig studied together with Arthur Wesley Dowe, his friend and colleague, and a specialist on techniques of Japanese graphics. Preissig has constructed a clever system of

6 Vlček, Tomáš: O knize V. Preissiga The House. In: The House. Prague, Střední průmyslová škola grafická 1973, p. 16.





↗ **Nátisk písma Buttterick**, kolem 1928, UPM.
Test print of the Butterick typeface, around 1928, The Museum of Decorative Arts.



Zalamovaná páska, 1930–1932, Památník národního písemnictví (sig. 968-92).
Fractioned stripe, 1930–1932, The Museum of Czech Literature (sig. 968-92).
Zalamovaná páska, 1930–1933, Památník národního písemnictví (sig. 968-5).
Fractioned stripe, 1930–1932, The Museum of Czech Literature (sig. 968-5).

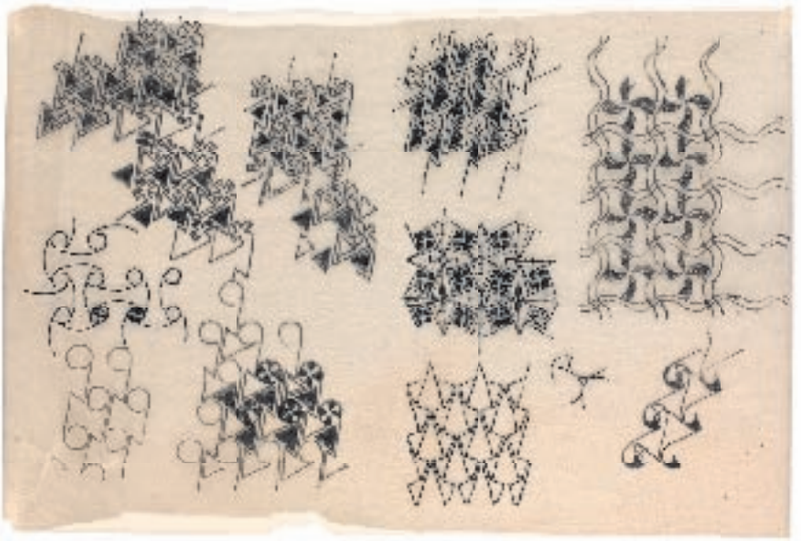
expresivním písmům Váchalovým. Kolem roku 1914 pak souběžně pracuje na dvou návrzích „hranatých“ písem, které posléze rozvíjel několik let: písmo pro knihu *The House* a *Preissigovu antikvu*.
Kniha The House existuje ve třech variantách, její definitivní maketa nikdy nebyla dokončena. Rovněž písma existují v několika verzích, jejichž společným prvkem je klínový tvar. Písmo pro knihu The House Preissig sám nazval „kubistické“, ve světové typografii bychom nenašli obdobu, zato však podobnost můžeme vidět v pražských kubistických plastikách, nábytku či architektuře. Preissig tvorbu svých kubistických současníků v Praze bezpochyby sledoval. Základ konstrukce jejich děl také tvoří šikmá plocha klínového tvaru. Janákovy či Hofmanovy objekty působí, jako by hmotu zalamovalo světlo, které po šikmých klínových plochách klouže nebo se vzpíná. Zmáhání hmoty světlem (intelektem, duchem) je jedním z expresivních i abstraktních principů kubismu. Také Preissigovy litery působí jako hmotné černé objekty, do nichž se vlamuje světlo (světlost), aby hmota expandovala do prostoru, který se zdá nekonečný. Tomáš Vlček jde v rozboru klínového tvaru tohoto písma ještě dále: „Forma (klínového tvaru) je vizuálním kinetickým elementem, provokujícím a vztahujícím divákovo oko do toho

breaking the round shape of glyphs into five or six wedges. The energy of a spiral, which encloses every glyph, rotates into the centre of it. Preissig even based the spiral on the typographic ornaments of antiqua and with the knowledge of the oriental approach to it. Around the beginning of the century, it was enthusiastically studied; it accepted the spiral as the basic energy of creation and as the connection of human mind with the Universum.
The line set of properly casted glyphs of antiqua is alive, not rigid, and it gives the impression of vibrating with light. However, only rarely was antiqua set in such quality in the prints of the State Printing House. One may only encounter it in the exclusive American collector’s prints Salut au monde and The Way to Wealth. Here, we may admire Preissig’s typographic genius, when the individual disharmonies in shapes of glyphs combine into a perfectly functional type system.
Preissig’s experiments climaxed in 1928 in the Butterick typeface, which was, until now, wrongly considered to be a version of Preissig’s antiqua. It is clear from Preissig’s correspondence with Karel Dyrynk that already in 1927, Preissig has mentioned this typeface in connection with the publishing and printing house Butterick Publishing Co. in New York, where he was employed before 1927 and whose name was given to the typeface. The impulse for creating the typeface was the planned retrospective of Vojtěch Preissig in New York’s Anderson Galleries, where he wanted to present new books printed in the Butterick typeface. In 1929, Preissig sold the typeface to the State Printing House, but, for reasons unknown, it was never manufactured.
It is visually apparent that this rounded typeface is a result of the previous experiments with “perpendicular” typefaces. Moreover, the influence of oriental calligraphy is clear here. The basic shape is a fractioned stripe, very frequent in Preissig’s free 3D drawings. Similarly in the typeface, the fractioned stripe becomes an abstract feature which twists, irregularly, in each glyph, it circles and offers possibilities of rhytmic movement in space. When compared to antiqua, visual lightness of glyphs and kinetic character of the typeface had increased. The Butterick typeface is thus possibly the latest, never manufactured Preissig‘s contribution to the issues of typeface, ornament, abstraction, space, movement and sensuality.

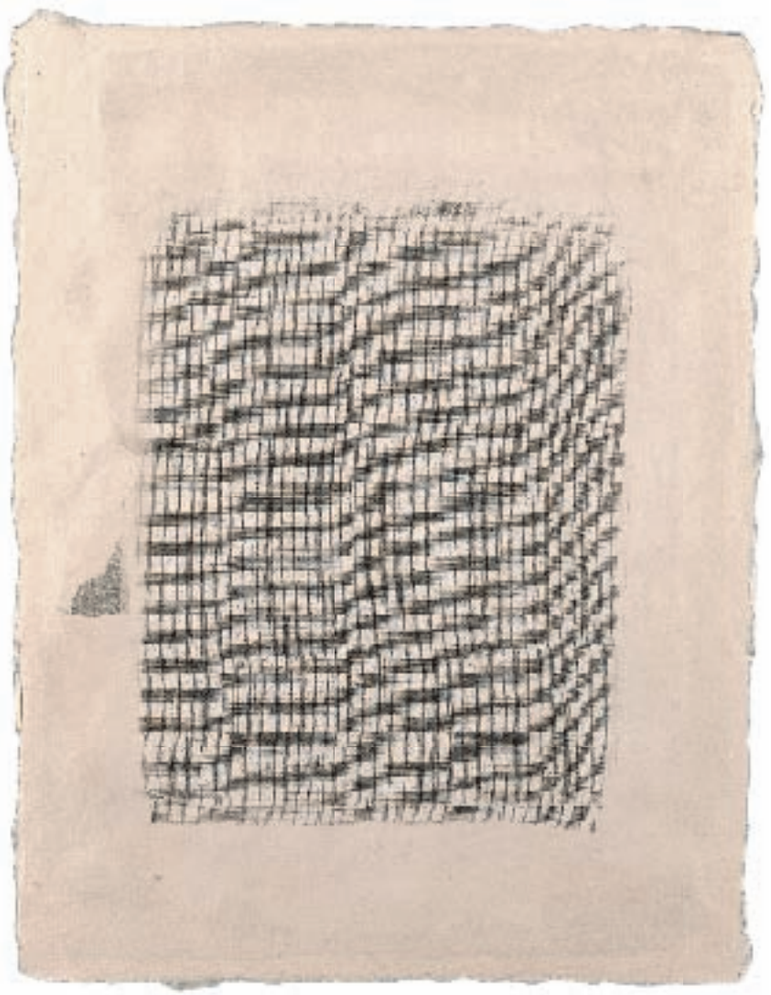
INDIVIDUALITY AS A PRINCIPLE

Preissig‘s typefaces of the 1920s constitute an absolute antipode to the tendencies of new typography, which, around the mid-1920s, established the principles of type construction and of graphic design for the following years. The theory of saving time by cursory reading had set new rules of the visual communication, such as standardisation of characters or geometric sans serif. Further evolution, however, proved in favour of Preissig‘s thesis that **“letters constructed by calculations, with a compass and a ruler may be precise, but they are also blunt and rigid. Each letter should express its own air and its individuality. This makes fluent reading easier and enables quick visual perception of whole words.”**[7]
As opposed to the aesthetics of the functional, of machines and speed, Preissig offers the value of the natural. Instead of mechanic routine, he offers an experiment with an open ending. This approach, which combines typography and experiment, is topical in our era of the digital. ✖
[translation Olga Neumanová]

7 See text printed in Preissig’s antiqua, art collections of Museum of Czech Literature (PNP) 9/68-390



↖ **Návrh knižních vinět pro knihu Petra Bezruče Slezské písně**, 1909, Památník národního písemnictví (sig. 968-51).
Design of vignettes for the book Silesian Songs by Petr Bezruč, 1909, Museum of Czech Literature (sig. 968-51).
↑ **Ornamentální studie,** po 1909, Památník národního písemnictví (sig. 968-21).
Ornament design, after 1909, Museum of Czech Literature (sig. 968-21).
↙ **Otisk textilie,** 1932–1934, Památník národního písemnictví (sig. 968-50).
Print of fabrics, 1932–1934, Museum of Czech Literature (968-50).



živoucího mysteria, ve kterém se všemi disharmoniemi nakonec nachází harmonii a řád.“[7]
V roce 1914 Preissig pracuje také na skicách antikvy, svého nejslavnějšího písma. Ta je rovněž založena na klínové konstrukci – zde však můžeme odhadovat vliv orientální kaligrafie, kterou Preissig studoval spolu se svým kolegou a přítelem, badatelem v oblasti technik japonské grafiky, **Arthurem Wesleyem Dowem.** Preissig vytvořil důmyslný systém rozkládání okrouhlého tvaru liter na pět až šest lomených klínových útvarů. Energie spirály, do níž je každý písmový obrazec pomyslně uzavřen, rotuje dovnitř znaku. Preissig dokonce spirálu vytvořil z typografických ozdob antikvy a podle orientálního pojetí, které bylo kolem přelomu století studováno a nadšeně přijímáno, právě energie spirály spojuje lidskou mysl s univerzem, se základní energií stvoření.
Řádka sesazená ze správně odlitých typů antikvy je živá, nikoliv strnulá, působí, jako by jí probíhala světelná vibrace. Tak však byla antikva realizována ve Státní tiskárně jen zřídka a můžeme ji ocenit pouze v exkluzivních amerických bibliofiliích *Salut au monde* a *The Way to Wealth*. Zde můžeme obdivovat Preissigovu typografickou genialitu, když z jednotlivých nepravidelností a individuálních tvarových disharmonií liter vytváří v sazbě fungující písmový systém.
Preissigovy experimenty vyústily v roce 1928 v písmo *Butterick*, které bylo dosud mylně poklá-

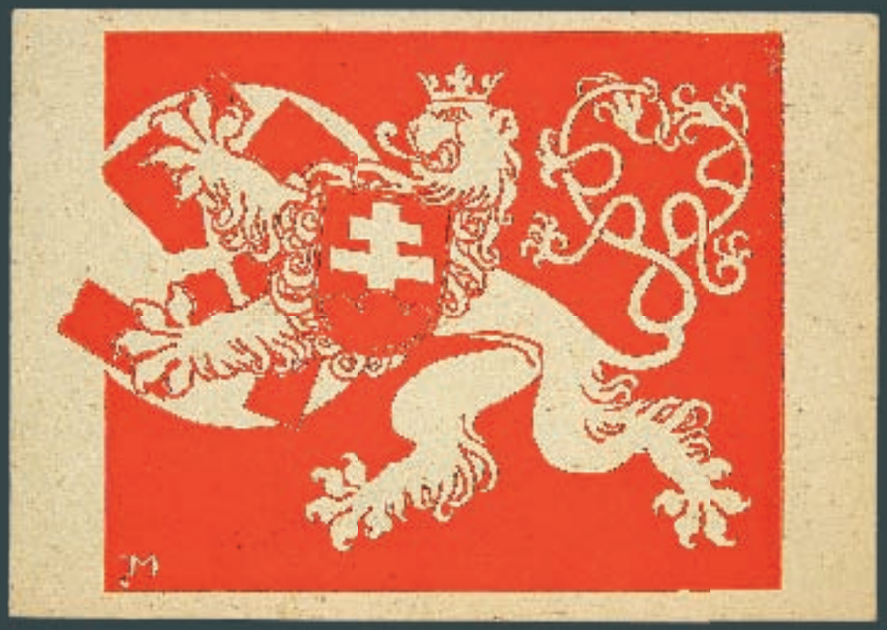
dáno za variantu Preissigovy antikvy. Z korespondence Vojtěcha Preissiga Karlu Dyrynkovi však vyplývá, že již v roce 1927 se Preissig o tomto písmu zmínil v souvislosti s nakladatelstvím a tiskárnou *Butterick Publishing Co.* v New Yorku, kde byl před rokem 1927 zaměstnán a od níž písmo převzalo název. Podnět k vytvoření písma dala plánovaná retrospektiva Vojtěcha Preissiga v newyorské Anderson Galleries, na níž chtěl představit nové knihy tištěné písmem Butterick. V roce 1929 Preissig písmo Státní tiskárně prodal, ale z neznámého důvodu k jeho provedení nedošlo.
Na první pohled je jasné, že Preissig dospěl k tomuto okrouhlému písmu právě po předchozích zkušenostech s písmy hranatými. Vliv orientální kaligrafie je zde ještě patrnější. Základním tvarem je zalamovaná páska, útvar, který se tak často objevuje i v Preissigových volných prostorových kresbách. A podobně jako v nich i zde se páska stává abstraktním prvkem, který se v každé liteře – opět nepravidelně – kineticky otáčí a rozvíjí možnosti rytmizovaného pohybu v prostoru. Ve srovnání s antikvou se zvyšuje přehledná světlost znaků i kinetický charakter písma. Písmo Butterick tak představuje zřejmě poslední, nikdy nerealizovaný Preissigův příspěvek k problematice písma, ornamentu, abstrakce, prostoru, pohybu a smyslovosti.

↑ **Hmatový obraz,** 1932–1936, smirkový papír, Památník národního písemnictví (sig. 968-158).
Tactile image, 1932–1936, sandpaper, Museum of Czech Literature (sig. 968-158).
↓ **Námrazy**, 1920–1930, UPM.
Frost icings, 1920–1930, The Museum of Decorative Arts.

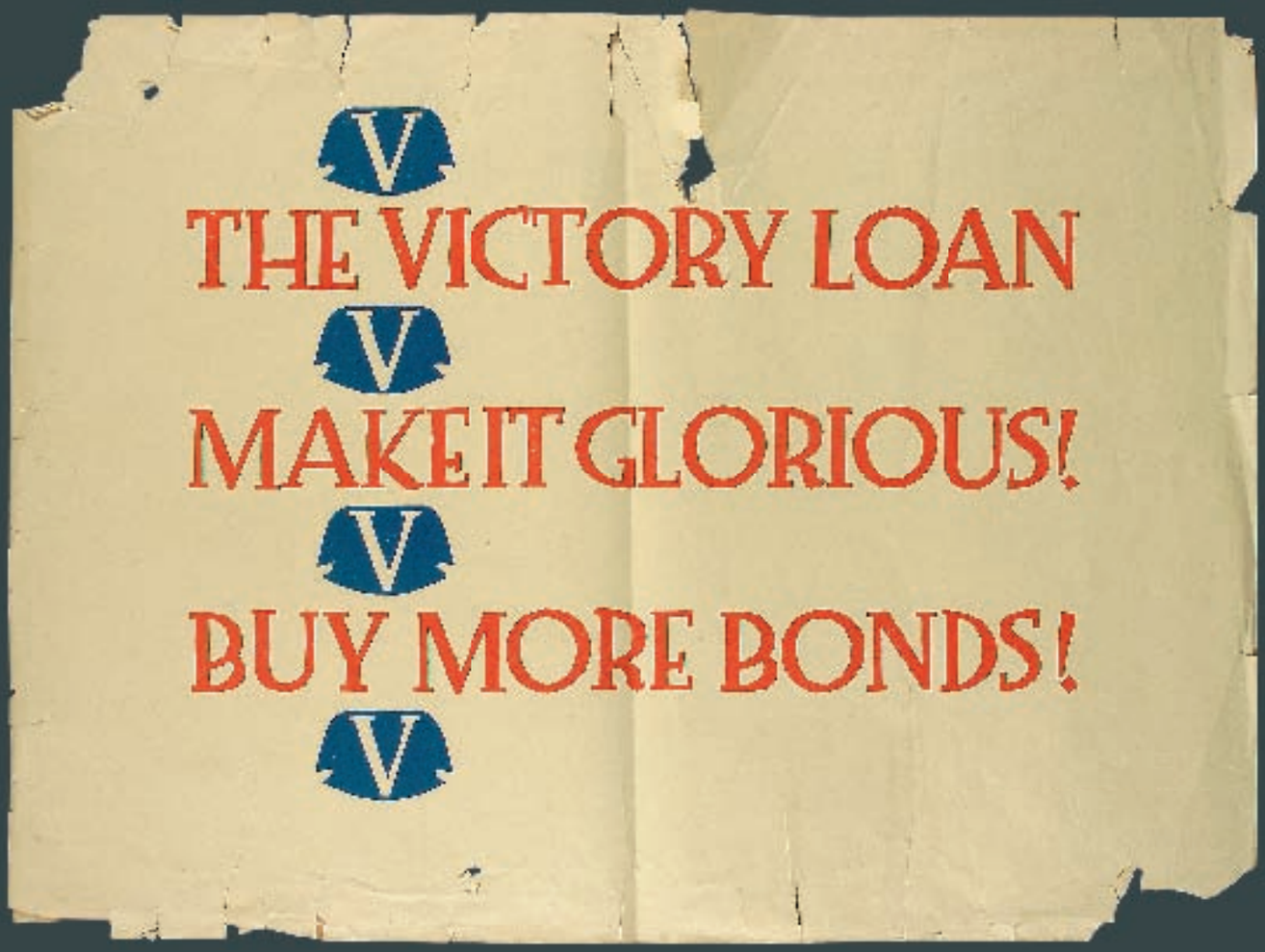
OSOBITOST JAKO PRINCIP

Preissigova písma dvacátých let představují naprostý protipól tendencím nové typografie, která kolem poloviny 20. let na další desetiletí určila principy tvorby písma i grafické úpravy. Teorie úspory času rychločtením nastolila nová pravidla vizuální komunikace jako malopis, standardizaci písmových znaků, geometrický grotesk. Další vývoj ale dal za pravdu Preissigově tezi o tom, že *„písmeny konstruované pomocí výpočtů kružidla a pravítka jsou sice přesné, avšak bezvýrazné a strnulé. Každá písmena má míti svůj individuální výraz, svoji osobitost, která nemálo usnadňuje plynné čtení a rychlý zrakový vjem celých slov“.*[8] Proti estetice funkce, stroje a rychlosti nabízí Preissig hodnotu přirozenosti, proti mechanické rutině nabízí pokus s otevřeným koncem. A tento přístup, spojující typografii s experimentem, je dnes, v digitální době, nanejvýš aktuální. ✖

7 Vlček, Tomáš: O knize V. Preissiga The House. In: The House. Praha, Střední průmyslová škola grafická 1973, s. 16.
8 Viz Text tištěný Preissigovou antikvou, Umělecké sbírky PNP 9/68–390.



↑ **Kto za pravdu horí**, náborový plakát, linoryt, 1917, UPM.
Who burns for truth, drafting poster, lino-cut, 1917, The Museum of Decorative Arts.
↗ **Čs. republika trvá!**, leták, barevný linoryt, 1939, UPM.
Czechoslovakia lives on!, flyer, colour lino-cut, 1939, The Museum of Decorative Arts.
↓ **The Victory Loan, Make it Glorious,** 1918, linoryt. UPM. Použito plakátové písmo z roku 1918.
The Victory Loan, Make it Glorious, 1918, lino-cut, The Museum of Decorative Arts. Poster typeface from 1918 was used here.



VOJTĚCH PREISSIG

život typografa v datech / life of a typographer in dates

1873	narozen v Bílině / born in Bílina
1892–1897	studia Uměleckoprůmyslové školy v Praze / studies at the College of Decorative Arts in Prague
1898–1903	pobyt v Paříži, studia grafických technik, návrhy secesních písem / stay in Paris, studies graphic techniques, drafts of secession typefaces
1904–1906	práce na národním písmu pro Slévárnu písem, nedokončeno / works on a Czech typeface for the Typefoundry, unfinished
1904–1906	vede typografické kurzy spolku Typografia / lectures courses on typography for the Typografia group
1905	otevírá vlastní atelier v Praze zaměřený na užitou a volnou grafiku / opens his own studio in Prague, concentrates on commercial and free graphics
1905–1910	česká diakritika pro zahraniční, zejména finančně nákladná americká písma, která si objednal pro svůj atelier / designs Czech diacritics for foreign made typefaces, namely for expensive American typefaces which he ordered for his studio
1910	odjezd do USA, do roku 1912 se stěhuje za prací / leaves to the United States, until 1912 he keeps moving for work
1912–1916	učí v New Yorku na uměleckých školách užitou a volnou grafiku a typografii / teaches commercial and free graphics and typography at art colleges in New York
1912	první písmo pro pedagogické účely (vyřezané nožem do linolea), digitalizováno Richardem Keglerem a studiem P22 pod názvem „P22 Preissig Lino (1912)“ / designs first typeface for educational purposes (lino-cut), digitalised by Richard Kegler and the P22 studio under the name “P22 Preissig Lino (1912)”
1913	akcidenční písmo (propracovaná verze předcházejícího) / designs a poster typeface (improved version of the previous typeface)
1914	skici „kubistického“ písma (pro knihu The House), na jehož verzích pracuje do roku 1920. Druhá verze digitalizována Richardem Keglerem pod názvem „P22 Preissig Scrape“. V témže roce skici antikvy. / sketches drafts of a “cubistic” typeface (for the book The House); works on versions of this typeface until 1920—second version digitalised by Richard Kegler under the name “P22 Preissig Scrape”. In the same year, draws first sketches of antiqua.
1915	akcidenční, blokové písmo pro pedagogické účely a Preissigovu užitou grafiku / block jobbing typeface for educational purposes and for Preissig’s commercial graphics
1916–1926	ředitelem School of Printing and Graphic Arts v Bostonu a Graphic Arts Wentworthova institutu / head of the School of Printing and Graphic Arts in Boston and Graphic Arts of Wentworth institut
1918	písmo plakátové (verzálky). Použito na plakátové kampani za svobodu Československa. Digitalizováno Františkem Štormem v roce 2000 pod názvem „Preissig 1918“. / poster typeface (caps). Used in the poster campaign for the freedom of Czechoslovakia. Digitalised by František Štorm in 2000 as “Preissig 1918”.
1923	první stav Preissigovy antikvy / first version of Preissig’s antiqua
1924	druhý stav Preissigovy antikvy / second version of Preissig’s antiqua
1925	třetí stav Preissigovy antikvy s českými a francouzskými akcenty, odlita v únoru. Digitalizována Richardem Keglerem a znovu pečlivě Františkem Štormem v roce 1998. / third version of Preissig’s antiqua with Czech and French accents, manufactured in February. Digitalised by Richard Kegler and again, very thoroughly, by František Štorm in 1998.
1925	Karel Dyrynk – České původní písmo typografické, založené na rozboru dosavadních Preissigových písem / Karel Dyrynk—Original Czech Typeface, based on analysis of Preissig’s typefaces up to the date
20. léta	korektury, studijní skici antikvy, nerealizované matrice řecké abecedy a azbuky / proof reading and study sketches of antiqua, never manufactured matrix of Greek alphabet and Cyrillics
1926–1930	pracuje pro tiskárny a nakladatelství v New Yorku / works on commissions for printing and publishing houses in New York
1928	návrh Preissigovy kurzivy a písma Butterick / sketch of Preissig’s italics and the Butterick typeface
1928	realizace Preissigovy kurzivy ve Státní tiskárně a prodej písma Butterick Státní tiskárně (nerealizováno) / manufacturing of Preissig’s italics in the State Printing House and sale of the Butterick typeface to the same printing house (never manufactured)
1931	přestěhování do Prahy / returns to Prague
1940	zatčen gestapem za protinacistické aktivity (časopis V Boj) / arrested by Gestapo for anti-Nazi activities (the magazine V Boj (To The Battle!))
1944	zemřel v Dachau / dies in Dachau

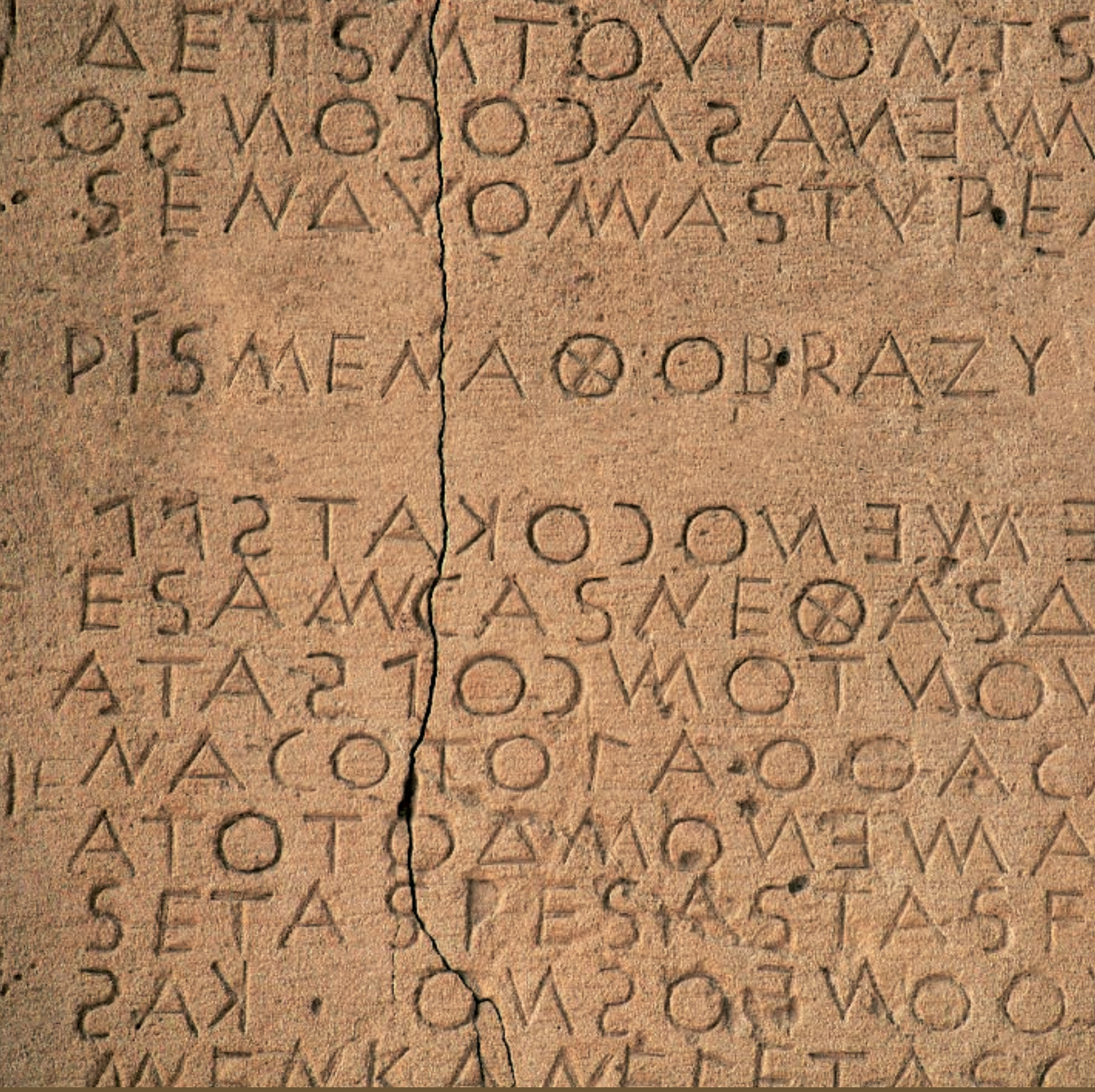
↑ **Plakát výstavy Vojtěcha Preissiga v Topičově salonu**, 1907, linoryt, UPM.
Poster for Preissig’s exhibition in Topič’s gallery, 1907, lino-cut, The Museum of Decorative Arts.

REPRODUKCE BYLY POUŽITY S LASKAVÝM SVOLENÍM DĚDICŮ VOJTĚCHA PREISSIGA.

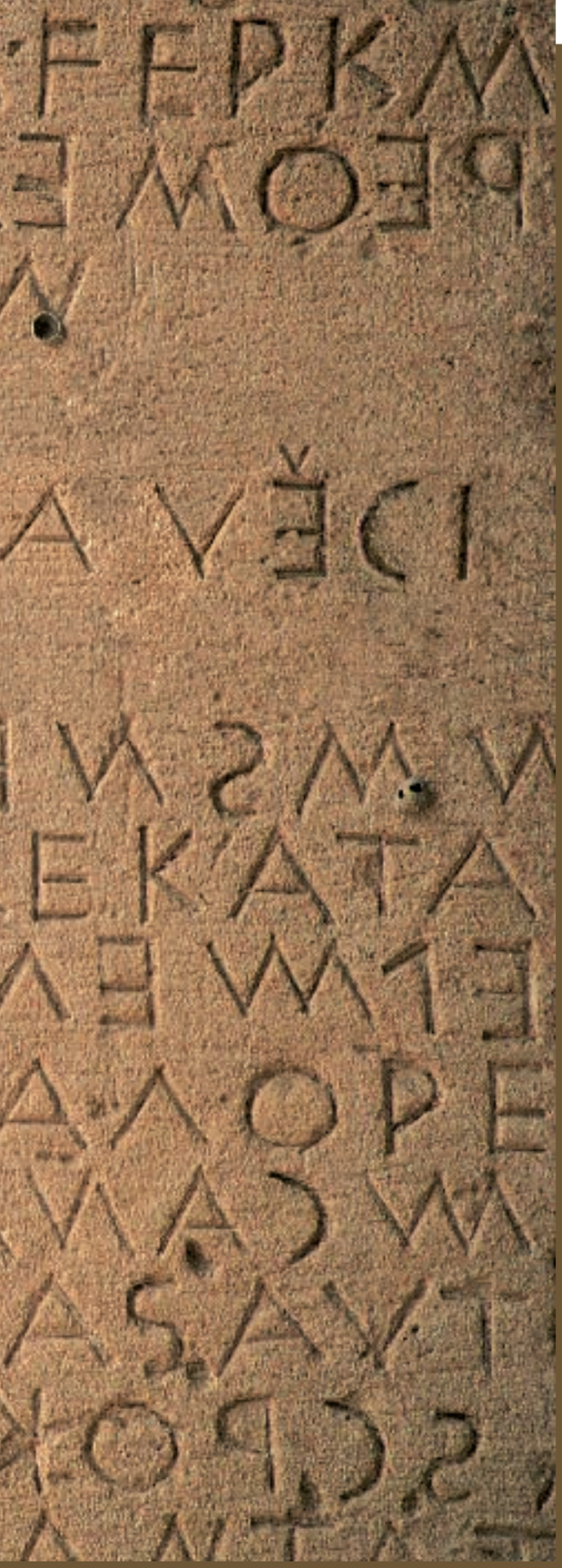
THE REPRINTS WERE USED WITH KIND PERMISSION OF VOJTĚCH PREISSIG’S HEIRS.

Za cenné připomínky děkuji Otakaru Karlasovi, Františku Štormovi a Filipu Blažkovi. Děkuji za poskytnutí obrazové dokumentace z přednášky Otakara Karlase, Františka Štorma a Marka Pistory na mezinárodním kongresu ATypI v září 2004. Redakce děkuje za zpřístupnění obrazové dokumentace Památníku národního písemnictví a Uměleckoprůmyslovému museu v Praze.

**Many thanks to Otakar Karlas, František Štorm and Filip Blažek for their valuable comments. Thanks for access to the visual materials of the lecture by Otakar Karlas, František Štorm and Marek Pistora, presented at the International ATypI conference in September 2004.
The editorial office would like to thank the Museum of Czech Literature and the Museum of Decorative Arts for making the visual materials available.**



Záměr napsat sérii esejů o širších vazbách typografie se opírá o dva postřehy. Zaprvé se typografie nezdá být jednoduše řemeslem a lidé, kteří se jí zabývají, si sami kladou otázky přesahující hranice jednoho oboru. Ve světě „fachidiotizace“ veškerého lidského konání je tento trend v typografii skvělým donkichotstvím. Připomíná, že mělo své dobré důvody, když v antice nebylo rozdílu podle jména mezi sochařem a kameníkem. Umění a řemeslo se neoddělovali názvem, ale kvalitou konkrétního díla. Možná s tím nějak souvisí i druhý postřeh, totiž, že se typografie těší stále rostoucímu vlivu, který je samozřejmostí užívání písma vlastně neviditelný. Moc písma v kultuře, která musí z dálky připomínat obří plakátovací plochu chrlící další a další texty, je pochopitelně mocí skrytou a obvykle se o ní neuvažuje. Oba tyto postřehy vedly k úvahám, které asi nemají akademickou relevanci, ale snad mohou promluvit k širšímu publiku a snad i pobavit laskavého čtenáře.



Our intention to compose a series of essays dedicated to the broader contexts of typography is based on two observations. First, typography does not seem to be a mere craft, and people dealing with it ask themselves questions reaching across the borders of this field. In the world of intellectual amateurism in all human doing, this trend of typography appears to be a brilliant quixotry. It reminds us that it was for a good reason why in the classic times, there was no difference by name between a sculptor and a stone mason. Art and craft did not differ by name, but by the quality of an individual work. Second observation may relate to this, too—typography enjoys growing influence, however invisible this influence is, due to the matter-of-course way in which type is perceived. The power of type in a culture, which, from a distance, resembles a giant billboard producing new and new texts, is obviously a hidden power, not commonly reflected. Both our observations led us to contemplations which may not be academically relevant, but which may address and, perhaps, amuse a wider audience of readers.

TEXT. DAVID BARTOŇ

TYPE DTA Nimbus Sans Novus (medium, semibold, heavy) | URW++ → FUTURA MEDIUM

LETTERS, IMAGES AND THINGS

Letters as things, or as images of things?

"Letters are things, not pictures of things"—gnomon attributed to Eric Gill provokes, perhaps not only in Robert Bringhurst[1], interest in the deeper bonds between typography and the surrounding world. If our reflection about type is not to remain on the level of the wonderful craft of type setters and type founders, but if it is to contemplate the very essence of type and thus the connection between typography and other parts of our perception of the surrounding world, we must do one thing—awaken from the naturalness and ease with which we have been, for ages, writing and reading. Apart from the denoted naturalness on the personal level we possess one other, perhaps even more natural phantom, which it might be useful to abandon. That is, the false confidence that in our culture, the solid form of the written word has always been considered much more important that somehow liquid thinking and speech. It has been this very culture of ours which gave birth to the criterion of all cultures, dividing them to linear and pre-linear, mature and unadvanced.

Our interest will focus on the knots of the fabric which our language truly resembles and whose surface and depth, the silhouette of a single letter and the meaning of the most complicated texts, together create the complex of recorded sound and of intermediated meaning.

Let us proceed from the Bringhurst's thought that in front of the eyes of an experienced reader, the resemblance between the silhouettes of words and the shapes of the things they denote disappears completely. Not only in the Greco-Roman cultural context, but also, and in the same scope, in Chinese (for example). However, the high level of abstraction of type is not obvious. This must be clear to everyone who has ever seen a Latin sign and a hieroglyph next to each other. Maybe we may better understand in which sense "the letters are things and not images of things", if we contemplate in depth Bringhurst's seemingly marginal statement about the level of abstraction in individual sign systems.

For a start, let us state that it is not so unambiguous to equal the abstract morphology of Greek and Chinese alphabets. The writing systems of individual languages are rooted in the relationship of the given culture to language. Then, the character of this relationship is manifested in almost instinctive choice of the form of writing, which has inner affinity with the given language—the genesis of alphabet, of sign. To most Greeks, Chinese, or Egyptian priests, this relationship probably never occurred, just as most Europeans never consider the uniqueness of Latin script, lancet, or Corinthian capital, until they encounter architecture built in entirely different context and with different key elements. Today, with the help of technology, the form taken on by the word communicates in the widest context, much more so than any other product of human spirit. Comparison of sign systems used for recording language is therefore pretty obvious.

A venture almost archaeologic, or: where to start?

Precisely because we read and write almost all the time, but we almost never reflect on both, explaining the varying level of abstraction present in the alphabet of the given (but, in the first instance, of our) culture will take us on an archaeological journey. It will lead us back to the times when the written language did not perk over the spoken word, but, on the contrary, it was looked at with distrust. Coincidentally, it was pretty much at the same time when the sign system settled down, the choice of characters was complete, the number and appearance of glyphs had stabilized, etc. For Greek, which is the basis of our culture, it is the beginning of the peak of the classical time (that is, the akme of Socrates' life in the second third of the fifth century BC). We do not refer to archaeology in the conventional sense, but more in the ethymologic sense—to speak (logos) about the origin (arché), which determines the future state of affairs. It has a parallel in the life of each individual, who is born without the ability to speak, write and read. We are dealing with history which is highly actual. Surprisingly, it was understood in the same way by Plato himself, who referred to ancient Egypt (similarly as we refer to him today).

In this concept, archaeology does not have to and perhaps it cannot use the language of science, because it speaks about the premises of the science per se—the enigmatic bond of type and the thought, or, better, the uttered word. It is apt to consider it rather in the language of Plato's or Jung's "logical myths". With reference to what we stated above, we will not consider whether most of those who speak or write share such reflection, since it is a well known fact that most do not reflect at all.

Promethean gift, or the invention of speech?

First reflection on thought and language, apparent to our archaeologist's eyes in relative fullness, is the language of Plato's dialogues. Their message did not become popular; the reason was probably the same as why the lecture of their author on the good as a number, or, few thousand years later, the lecture of Martin Heidegger on the day when the hominid uttered the first word, did not acquire such popularity. However, especially the Socrates' discourse on the gift of understanding and on the device of speech from Plato's dialogue Philebos is worth our attention.[2]

písmena jako věc, nebo obrazy věcí?

„Letters are things, not pictures of things“ – gnóma připisovaná Ericu Gillovi provokuje, snad nejenom básníka Roberta Bringhursta,[1] k pozornosti vůči hlubším vazbám typografie se světem okolo. Nemá-li náš pohled na písmo setrvat jen na rovině onoho skvělého řemesla sazečů a písmolijců, ale třeba i sestoupit k reflexi samotné podstaty písma a tím propojit typografii s ostatními částmi našeho obrazu světa, nezbývá než se, aspoň na okamžik, probudit ze samozřejmosti, s níž odedávna čteme a píšeme. Krom už pojmenovaného idolu samozřejmosti na rovině osobní máme v sobě ještě jedno, snad mnohem samozřejměji vyhlížející zdání, které není na škodu opustit. Totiž zdánlivou jistotu, že se v naší kultuře pevnému tvaru psaného slova odjakživa přikládala váha podstatně větší než jaksi likvidnímu myšlení a řeči. Právě uvnitř naší kultury se zrodilo ono kritérium kultur vůbec, hodnotící je na lineární a předlineární, vyspělé a zaostalé.

Náš zájem se bude postupně obracet k různým uzlům tkaniny, jíž se naše řeč vskutku podobá a jejíž povrch i hloubka, silueta jediného písmena i smysl nejsložitějších slovesných útvarů spolu vytvářejí celek zaznamenaného zvuku a zprostředkovaného smyslu.

Vyjděme od Bringhurstovy domněnky, že se před zrakem zkušeného čtenáře zcela ztrácí podobnost mezi siluetou slov a tvary označovaných věcí, a to nejen v řecko-latinském kulturním kontextu, ale prý stejnou měrou třeba i v čínštině. Vysoký stupeň abstrakce písma ovšem není nijak samozřejmým jevem, jak pochopí každý, kdo kdy spatřil vedle sebe latinský nápis a hieroglyf. Když rozvineme jen zdánlivě okrajovou úvahu nad Bringhurstovým tvrzením o míře abstrakce u jednotlivých znakových systémů, snad se nám podaří lépe pochopit, v jakém smyslu jsou „písmena věcmi a nikoli obrazy věcí“.

Pro začátek si dovolíme tvrdit, že rovnítko mezi abstraktní „tvarosloví“ (morfé logú) písma řeckého a čínského tak jednoduše položit nelze. Forma zápisu jednotlivých jazyků vyrůstá ze vztahu kultur k řeči. Teprve odtud se charakter tohoto vztahu projevuje v téměř už instinktivní volbě vnitřně příbuzné formy zápisu takové řeči – tvorbě písma, genezi znaku. Většina Helénů, Číňanů ani egyptských kněží patrně tento vztah nikdy nezvažovala, jako se ani většina Evropanů nezamýšlí nad jedinečností latinky, gotického oblouku nebo korintské hlavice, dokud nespatří architekturu budovanou v docela jiných souvislostech s jinými základními prvky. Podoba, již na sebe slovo bere, je však dnes daleko snáze než jakýkoli jiný projev lidského ducha komunikovatelná v nejširším kontextu, jaký umožňují technologie, takže srovnání znakových systémů zápisu řeči jsou celkem nasnadě.

spekulace téměř archeologická neboli odkud začít?

Právě proto, že se čtením a psaním vlastně zabýváme stále, zatímco reflexí obojího téměř nikdy, bude osvětlení různé míry abstraktního charakteru písma té které, ale především naší kultury vyžadovat delší, téměř archeologický exkurz až do doby, kdy se zapsaná řeč nevypínala nad mluvené slovo, ale naopak byla přijímána s nedůvěrou. Je to shodou okolností přibližně táž doba, kdy došlo k ukončení výběru znaků, ustálil se počet a zápis hlásek atd. Když zmíníme, že pro řečtinu, tedy pro náš kulturní okruh, máme na mysli zhruba dobu vzniku největšího rozkvětu klasické vzdělanosti (tedy „dobu květu“, řec. akmé, Sókratova života ve druhé třetině pátého století před Kristem), nechceme odkazovat k archeologii v konvenčním smyslu, ale spíše ve smyslu etymologickém – promluvit (logos) o počátku (arché), který určuje běh dalších věcí a má svou paralelu v životě každé lidské bytosti, která se rodí, aniž dokáže mluvit, číst a psát. Jde tady o minulost veskrze aktuální a kupodivu byla takto chápána i samotným Platónem, který se odkazoval k prastarému Egyptu (podobně jako my dnes k němu).

Takto pochopená archeologie nemusí a snad ani nemůže mluvit jazykem vědy, protože hovoří o předpokladech vědy vůbec – enigmatickém prasvazku písma a myšleného, resp. vyřčeného slova, o nichž je s to pojednat, spíše jazykem Platónových nebo Jungových „logických mýtů“. S odkazem k výše řečenému se nebudeme ohlížet na to, zda většina mluvících a píšících takovou reflexi sdílí, neboť je známým faktem, že většina vůbec reflexe neprovádí.

Prométheovský dar, nebo vynález řeči?

První reflexí myšlení a řeči, která se v relativní úplnosti nabízí našemu archeologickému zraku, je řeč Platónem napsaných dialogů. Jejich poselství sice nezlidovělo patrně ze stejného důvodu, jako se popularity nedočkala ani přednáška jejich autora o dobru jako čísle nebo o pár tisíc let poté přednáška M. Heideggera o dni, kdy hominid pronesl první slovo. Přesto je zejména Sókratova rozprava o daru porozumění a vynálezu řeči z Platónova dialogu Filébos hodna naší pozornosti.[2]

Nejprve se pokusíme interpretovat výklad o tom, jak se to prý stalo, a přihlédneme k důvodům, které nám nejstarší celistvý text o řeči v naší kultuře nabízí.

Osou Sókratova výkladu je představa, že myšlením a řečí usilujeme nejen o jednotu obou – myšlení je řeč potichu pronášená, ale i s námi samotnými –, což se na první pohled až podezřele podobá úběžníku úvah erudovaného typografa Bringhursta („Language is what speaks us as well as what we speak.“).[3]

Vypráví-li dále Platónův Sókratés o daru od bohů, jenž předchází myšlení a řeč, a poté teprve o „vynálezu řeči“, upozorňuje právě na naši neschopnost dostat se k dějinnému bodu, který byl počátkem myšlení. Tedy k pevnému místu, skrze něž by bylo možno nahlédnout naši schopnost myslet, která je, snad poněkud překvapivě, jedna a táž s tíhnutím lidské mysli k dělení celků na části a jejich opětovným spojováním. Zároveň poukazuje k tomu, že vynález řeči spočívá právě na této schopnosti a prométheovský čin „vynálezu řeči“ ji bude vlastně jenom rozvíjet. Porozumět božskému daru ovšem není nikdy snadné. Schopnost myšlení je založena na neustálé oscilaci mezi jednotou a mnohostí. Dělení toho, co chceme pochopit, na části a zároveň spojování částí v celky tedy tvoří podstatu veškerých myšlenkových operací, a to i těch, které se na první pohled tváří jako souvislý proud obrazů bez takových dělení, protože i obrazivost má svoje ohnisko – část a okolí – celek.

Řeč, v níž se myšlení děje, tak stejně pracuje s jednotou a mnohostí, jsouc jedna, ale zároveň mnohá, skládajíc se z mnoha pojmů – a ty jsou na tom velmi podobně. Tak je tedy obojí odkázáno na onen božský dar.

Patřičnost výrazu „božský dar“ doceníme teprve, když začneme prozkoumávat oblast smyslovosti, abychom se přesvědčili, odkud se nám dostalo představy o jednotě a mnohosti.

myšlení a řeč jako umění, nikoli zkušenost

Nenalezneme totiž ve světě kolem sebe nic, co by bylo dokonale jedno – nedělitelné potenciálně do nekonečna, ani zase mnohost, kterou bychom nějakým způsobem neměli potřebu sjednocovat, aby ji bylo možno postihnout. Odkud tedy pochází všudypřítomné kritérium absolutní jednoty a mnohosti? Jak jeho původ vyjádřit lépe než souslovím „božský dar“?

Hlas člověka je rovněž jeden, pochopíme-li jej jako proud zvuku vycházejícího z hrdla mluvčího, a mnohý, pokud jej budeme dělit na bezpočet zvuků, které vydáváme – téměř žádný se neopakuje zcela stejně. Tato hra s hlasem je dostupná každému a potud se také vlastně nejedná o řeč. Umění řeči se podle Platónova Sókrata zrodí teprve tehdy, když někdo z nepřeberného množství zvuků v hlase vybere určitý počet (např. čtyřiadvacet hlásek jako v řečtině) a ty prohlásí za smyslem obdařené, zatímco ostatní zůstanou pouhými zvuky. Umění řeči tedy spočívá v nalezení pravé míry mezi jednotou hlasu a mnohostí zvuků.

Kdyby byl počet hlásek menší, omezoval by kombinační možnosti a vedl k řeči velmi chudé, přespříliš obecné, s malým počtem slov a pojmů velkého rozsahu, ale tím menšího obsahu. Naopak nepřiměřeně velký počet hlásek by komplikoval osvojení celého systému a kladl veliké nároky na přesnou výslovnost, resp. srozumitelnost. Hledání a nalezení ideálního počtu hlásek je rozhodující, když sledujeme úspěšnost různých jazykových systémů, a tu právě leží největší rozdíl mezi naší tradicí postavenou na řečtině/latině a tradicí systémů s nepoměrně větším množstvím hlásek.

Abstraktní hledisko jednoty a mnohosti stojí tedy u zrodu umění řeči jako jeho počátek i kritérium. Nalezení určité míry mezi oběma protiklady pochopitelně ovlivňuje zpětně skrze řeč i myšlení samo, nakolik jsou nerozdělně spojeny.

Abychom tedy pochopili, co znamená výrok, že „písmena jsou věci, a nikoli obrazy věcí“, musí-

me předchozí výklad znovu spojit v celek.
V kontextu evropské kultury jsou písmena znaky pro zhruba pětadvacet hlásek-zvuků, nikoli obrázky vyvolávající z paměti tvary pojmenovaných věcí. Ačkoli je vnímáme převážně prostřednictvím zraku, dokazují vlastně dominanci akustického smyslu nad všemi ostatními.
Platónův Sókratés kdesi praví, že člověk mluví jenom proto, aby učil sebe nebo jiné. Stejný důvod ho patrně také pohání ke psaní. Přičemž učením se tu myslí jakékoli zpravování kohokoli o čemkoli, od předání nelišné zprávy po vážný výklad. V podobném smyslu dospívá Aristotelés na úvodních řádcích Metafysiky k závěru, že se včela nemůže učit, protože nemá sluch.[4]

abstraktní ráz písma

Jedinečná míra abstrakce evropských systémů písma nespočívá ovšem jednoduše v tom, že se vybraným zvukům přidělují na nich zcela nezávislé znaky (hláskám písmena) a slova potom logicky nejsou obrazy věcí. Daleko spíše než tento fakt může vzbuzovat náš obdiv, jakým způsobem se na některých místech už v době, kdy je stále ještě patrná pochybnost nebo dokonce odpor k ukládání myšlenek do písma, spekuluje o propojení hlásek a písmen a číslovek. Uvažuje se o nich totiž, přinejmenším v okruhu Akademie, nikoli jako o nápodobách věcí ze smyslům přístupného světa, ale jsou vskutku odvozovány ze vztahu dvou protikladů – jednoty a mnohosti, které jsou patrné jenom očím naší mysli. Abstraktní charakter hlásek, písmen a číslic posiluje i fakt, že písmena jsou pro Helény zároveň čísly a čísla představují geometricky konstruovatelné entity, jednička – bod, dvojka – přímka, trojka – plocha atd. Číselná řada natažená v pravidelném intervalu mezi počáteční bod a nekonečno představuje opět variaci na téma jednoty a mnohosti. O geometrických předmětech není v rámci této spekulace pochyb, že nemají původ ve smyslové zkušenosti, proto představa čísla jako geometrického předmětu výrazně posiluje abstraktní charakter písmen. Všechny tyto skutečnosti se asi také zpětně podílely na posílení představy, jejímž mluvčím je Platónův Sókratés – představy, že abstraktní jsou už hlásky, nikoli až písmena nebo čísla. Je patrné, že taková představa vyrůstá z obrazu světa jako kosmu – krásně uspořádaného šperku. V jeho souřadnicích geometricky pravidelně vykroužené tvary předcházejí každý tvar nepravidelně vyhlížející smyslovosti. Lidské umění písma se tak vplétá do prométheovského umění řeči a čerpá z něj svoje určení.
Písmo můžeme z tohoto pohledu vidět jako pokus napodobit nikoli věci, ale vzory věcí, vlastně vytvořit kosmos paralelní celku věcí, který nazýváme fysis, příroda. ✖

1 Robert Bringhurst: Voices, languages, and script around the globe in: Language Culture Type, ed. J. D. Berry, New York 2002, p. 6.
2 Platonis Opera II., ed. J. Burnet, Oxonii 1901, p. 11–21.
3 Robert Bringhurst: Voices, languages, and script around the globe in: Language Culture Type, ed. J. D. Berry, New York 2002, p. 3.
4 Aritotelis Metaphisica, ed. W. Jaeger, Oxford 1957, p. 980b.

First, we will attempt to interpret the commentary on how this was meant to happen, and we will consider the arguments offered by the oldest integral text on speech in our culture.
The axis of Socrates' commentary is the idea that by thinking and speaking, we seek the unity of both—thinking is speech uttered silently, but it also speaks about ourselves. This is suspiciously close to thoughts of typographer Bringhurst ("Language is what speaks us as well as what we speak").[3]
If Plato's Socrates further speaks about the gift from the gods which preceded thought and speech, and only after that about the "device of speech", he points at our inability to reach the point in history which is the origin of thought. That is, to reach the fixed point through which it would be possible to inspect our ability to think, which is, perhaps surprisingly, of the same nature as the inclination of human mind to divide the whole into parts and to reunite these again. At the same time, he points to the fact that the device of language depends on this very ability. The Promethean act of inventing "the device of speech" will only cultivate this ability. However, to understand a gift from gods is never easy.
The ability of thought is based on the oscillation between unity and plurality. Dividing what we want to understand into parts, and, at the same time, uniting parts into whole, is the essence of all mental operations. Even of those which, at first, seem to be a continuous stream of images without such divisions. Even imagery has its focal point—part, and the surrounding—the whole.
Speech, in which the thought resides, thus employs the same division of unity and plurality, being singular, although plural. It consists of many concepts, and these have the same character. Both thus points to the gift from gods.

Thinking and speech as an art, not as a practice.

We may appreciate the adequacy of the expression "gift from gods" only when we start exploring the realm of the sensual, in order to understand the origin of the concept of unity and plurality. We are unable to find perfect unity in the world that surrounds us—nothing which could not be divided infinitely, and no plurality which we would not feel the need to unite in order to understand it. Where does the ever-present criterion of total unity and plurality come from? How better express its origin than with the phrase "a gift from gods"?
Human voice is also single, if we understand it as a stream of sound coming through the throat of the speaker, and plural, if we divide it into the endless types of sounds we may produce—the sounds almost never repeat perfectly. This play with voice is accessible to anyone and, strictly speaking, it is not speech yet. The art of speech, according to Plato's Socrates, is born only after someone chooses a certain number of sounds from the infinite amount of them (for example, 24 vowels and consonants as in Greek), and he declares these to bear meaning, while the rest remains to be just sounds.
The art of speech thus lies in finding the right balance between the unity of voice and the plurality of sounds.
If the number of consonants and vowels were too small, it would limit the possible combinations of them. This would lead to speech too poor, too general, with fewer words denoting loose concepts and with little content. In contrast, too great number of consonants and vowels would complicate the process of mastering the whole system, and it would place excessive demands on the clarity of articulation. Searching for and finding the perfect number of consonants and vowels is essential, as we may see in the effectivity of the varying language systems. Here lies the greatest difference between our Greco Roman tradition and the tradition of systems with disproportionately greater number of meaning-bearing sounds.
The abstact criterion of unity and plurality then lies at the origin of the art of speech as its beginning. Reversely, finding certain balance between the two antipodes obviously influences speech and thinking itself in their indivisible unity.
To understand the statement "letters are things, not pictures of things", we need to reunite what was said above. In the context of European culture, the letters are symbols of approximately twenty-five sounds, not images which evoke the shapes of the denoted things from memory. Although we perceive letters mostly through our eyes, they are, in fact, a proof of the dominance of the acoustic above all other senses.
Somewhere, Plato's Socrates says that man speaks only to teach others or to learn. For the same motives he is driven to write. Here, to teach means to pass on a message about anything to anyone—the meaning ranges from giving a simple information to offering a complicated commentary. In a similar sense, Aristotle in Metaphysics comes to the conclusion that a bee cannot learn, because it lacks the sense of hearing.[4]

Abstract character of type

The unique extent of abstraction of European alphabet systems does not simply mean that to chosen sounds, arbitrary symbols are assigned and thus, logically, words are not images of things. However, more than about this fact, we should wonder about the speculations on inner connections of sounds, letters and numerals in the time when aversions and doubts about recording thoughts by writing were still common. Especially in Academia, the relationship between sounds, letters and numerals was considered not an imitation of things from the realm of the sensual, but it was derived directly from the relationship of the two antipodes—unity and plurality, which are apparent only to the inner eyes of our mind. The abstract character of vowels and consonants, letters and numerals is supported by the fact that letters are, at the same time, numbers, and numbers are geometrically constructible entities; one-dot, two-line, three-surface etc. Line of numbers stretched, in regular intervals, between the starting point and the infinity is another variation on the theme of unity and plurality. In this concept, the geometric objects do not originate in the sensual world. That is why the number as an object of geometry strongly supports the abstract character of the letters. All these facts in return support the idea conveyed by Plato's Socrates—the idea that already the sounds are abstract, not only the letters or numbers. It is apparent that this idea grows from the concept of the world as a cosmos, a beautifully constructed gem. Here, each irregular and sensual object is constructed from perfectly geometric shapes. Human art of writing thus weaves into the Promethean art of speech and extracts its destination from it.
From this point of view, we may see type as an attempt to imitate not things, but the models of things, an attempt to create a cosmos parallel to the unity of things we call physis, the nature.
✖ [translation Olga Neumanová]

1 Robert Bringhurst: Voices, languages, and script around the globe in: Language Culture Type, ed. J.D. Berry, New York 2002, p.6.
2 Platonis Opera II., ed. J.Burnet, Oxonii 1901, p.11–21.
3 Robert Bringhurst: Voices, languages, and script around the globe in: Language Culture Type, ed. J.D. Berry, New York 2002, p.3.
4 Aritotelis Metaphisica, ed. W. Jaeger, Oxford 1957, p. 980b.

The year 2005 marks an unusual anniversary: 30 years of digital font technology. In 1975, at the ATypI conference in Warsaw, Peter Karow from the Hamburg-based company URW introduced Ikarus, the world's first digital type design system that worked with outline fonts. Ten years later, Adobe created PostScript and the Type 1 font format, which both became standards in publishing. In the early 1990s, Apple introduced the TrueType font format and the Unicode Consortium published the Unicode Standard. Both initiatives laid the foundations for multilingual text processing and were subsequently implemented in Microsoft Windows and Mac OS. The turn of the millennium brought about OpenType, a significant initiative that unified PostScript, TrueType and Unicode, and added a sophisticated system of advanced typographic features.

The development of the digital font technology makes it easier for end-users to do text processing, typesetting and layout without sacrificing the typographic quality and logical correctness of the text. But nothing gets lost in Nature: using fonts is getting easier but developing them is more complex. Apart from just drawing letters, a type designer needs to know about encoding, hinting, layout features and various parameters that need to be set inside of a font.

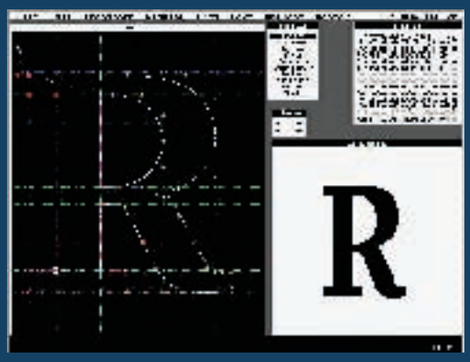
FontLab is an application that assists the font developer in all that: a digital font editor for Mac and Windows that allows the designer to create professional-level fonts from start to end. In 2005, Fontlab Ltd. releases FontLab Studio 5, a new version of the application. TYPO magazine is the first to publish an overview of this new application, based on a beta version for Windows.

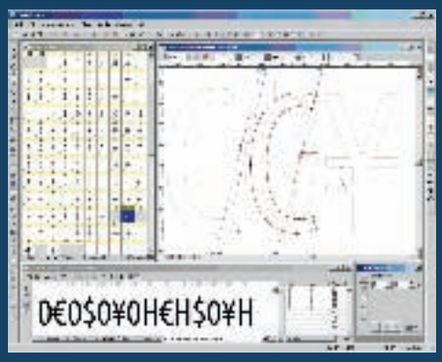
TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (medium, semibold, **heavy**) URW++

 TEXT. ADAM TWARDOCH

5

FONTLAB STUDIO 5: TYPE DESIGNER'S DELIGHT





01 **Font Designer 1.0, the protoplast of FontLab Studio 5.0** Font Designer 1.0, předchůdce FontLab Studia 5.0
02 **Three main elements of the FontLab Studio 5 user interface: the Font Window showing the character set of a font, the Glyph Window for designing the glyph shapes, and the Metrics Window for setting metrics and kerning.** Tři hlavní prvky uživatelského rozhraní FontLab Studia 5: okno Font ukazující znakovou sadu písma, okno Glyph sloužící k návrhu vzhledu glyfů a okno Metrics pro nastavení metrik a kerningu.

From Font Designer to FontLab Studio

The history of FontLab starts when the history of Soviet Union ends. With the collapse of the communist system in Central and Eastern Europe in 1989–90, numerous talents from the former "Soviet Bloc" realized the emerging opportunities. SoftUnion, a young Russian company based in St. Petersburg, was looking for a Western partner who would distribute the software products the company was developing. One of the products was a DOS-based font editing application called Font Designer, developed by a team of programmers led by a young engineer Yuri Yarmola. Pyrus North America Ltd., founded in 1992 by an American entrepreneur Ted Harrison, became SoftUnion's worldwide distributor. In 1993–94, the SoftUnion team developed and Pyrus released FontLab 2.0, quickly followed by version 2.5, as well as ScanFont, a specialized autotracer that converted bitmaps into font glyphs. Despite being Windows-only applications, this set of fast and handy PostScript font tools started gaining popularity among type designers and font developers. In 1995 SoftUnion sold the FontLab product rights to Pyrus and focused on the hardware business. Yuri Yarmola and a team of programmers continued to work on font software, and in 1997, Pyrus released a set of new products: a basic font editor called TypeTool, a professional Asian font tool called FontLab Composer (that later became AsiaFont Studio), and a new version of ScanFont.

In 1998, after a complete rewrite, FontLab 3.0 for Windows was released: the first font editor ever that allowed native editing of Type 1 and TrueType fonts, with full Unicode support and high-quality hinting. FontLab 3.0 for Mac was released a year later and in 2000, new company Fontlab Ltd. was formed to continue development and distribution of the FontLab products. Compared to the last version of the application (4.6), FontLab Studio 5 seems much more than a fresh-up. According to Yuri Yarmola, vice president of Fontlab Ltd. and the company's lead developer, practically every aspect of the application has been revised. "It was the users who shaped the development of the application. More than 90% of the changes in FontLab Studio 5 are based directly on customer feedback," says Yarmola. The highlights of FontLab Studio 5 include new metrics and kerning editing, improved proofing and printing, improved Bézier drawing tools, integrated autotracing (formerly only available in ScanFont, a separate product), improved font merging and blending, in-context glyph design, better OpenType support, better autohinting, improved Python scripting support as well as hundreds of other improvements.

FontLab Studio 5 is a versatile font editor for all sorts of users. The majority of the large font foundries and many smaller font houses use FontLab for designing new typefaces, creating the final font products, or both. Linguists, historians, publishers, librarians, scholars, educators, software companies, graphic designers and even Greek Orthodox monasteries use FontLab to create new typefaces and to extend, convert, re-encode and otherwise modify existing fonts.

If FontLab Studio is "too much" for you, Fontlab Ltd. has simpler and more affordable products such as the basic font editor TypeTool or the universal font converter TransType.

03 **Index mode of the Font Window. A font is just a sequence of enumerated glyphs, each glyph has a name and (usually) a Unicode.** Indexový režim okna Font. Písmo je pouze sekvence očíslovaných glyfů, přičemž každý glyf má své jméno a (většinou) index Unicode.

Font Window

To understand how digital fonts are constructed, you first need some understanding of the difference between a glyph and a character. A character is an abstract concept of a particular visual sign. A glyph is just a single "picture" in a font. It is a particular visual representation of one character (e.g. a letter, a digit, a bullet etc.) or more characters (a ligature) in a particular typeface. In Latin alphabet, there is just one character "B" but potentially there is an infinite number of glyphs representing that character.
Each font is a sequence of glyphs numbered with consecutive indexes: 0, 1, 2, 3 etc. The number of glyphs in a font, and their ordering, may differ from font to font. A typical Roman font contains between 200 and 300 glyphs, an Asian font can have 50,000 glyphs or more.
Each glyph normally contains a drawing made of outline (curves). In addition, a glyph usually has a name that can be used to identify it (for humans, names are more comprehensible than numbers). Finally, most glyphs have a code assigned that allows the computer to understand which glyphs represent which characters. The Unicode Standard assigns such codes to most characters known to Human. In the Unicode Standard, the symbol "$" has a unique code: 0024 (hexadecimal). In a font, the "$" symbol may happen to be the 4th glyph in sequence. It has a Unicode assigned (0024). Therefore the computer will know that the 4th glyph in a particular font represents the character 0024, i.e. the dollar sign. For reasons of clarity, the glyph also has a human-readable name (dollar) assigned.
FontLab Studio's Font Window is the table of contents of your font. All the glyphs present in your font are displayed in a cell grid. The glyphs can be presented in different arrangements, depending on the Font Window mode selected. The Index mode displays the physical sequence of the glyphs in the font. The Names mode arranges glyphs according to a so-called encoding. Ancoding is a list of glyph names ordered in a particular sequence. The name "encoding" may be a bit misleading since the type designers often use the Names mode just to arrange the glyphs in a pleasant view during the design process. The user can easily create custom encodings and use them to switch between different "views" of the entire glyph repertoire of the font.
The TrueType and OpenType formats are Unicode-based. When you produce a font in one of these formats, the selected encoding doesn't really matter. But if you produce fonts in PostScript Type 1 format, the encoding selected

FONTLAB STUDIO 5: TYPOGRAFOVO POTĚŠENÍ

Rok 2005 přinesl jedno neobvyklé výročí: třicet let technologie digitálního písma. Peter Karow z hamburské firmy URW představil v roce 1975 na konferenci ATypI ve Varšavě Ikarus, první digitální systém pro návrh písma, který pracoval s písmy v křivkách. O deset let později vytvořila firma Adobe formát PostScript a písmový formát Type 1, které se staly publikačními standardy. Začátkem 90. let minulého století představil Apple písmový formát TrueType a konsorcium Unicode publikovalo Unicode Standard. Obě skutečnosti položily základ pro zpracování vícejazyčného textu a byly následně implementovány v systémech Microsoft Windows a Mac OS. Příchod nového milénia přinesl výraznou platformu OpenType, která integruje PostScript, TrueType a Unicode a která přidává sofistikovaný systém pokročilých typografických vlastností. Vývoj digitální písmové technologie umožnil koncovým uživatelům věnovat se zpracování textu a sazbě bez nutnosti obětovat typografickou kvalitu a logickou správnost textu. Avšak zákony zachování rovnováhy platí i u písma: používání fontů je stále snadnější, zato jejich výroba je stále složitější. Kromě prostého kreslení liter musí návrhář písma znát i věci jako kódování, hinting, tabulkové vlastnosti a různé parametry a písmu je nastavit.
FontLab návrháři písma pomáhá se všemi těmito problémy: je to digitální editor písem pro Mac OS a Windows, který umožňuje designérovi vytvořit písmo profesionální úrovně od začátku do konce. V roce 2005 uvádí Fontlab Ltd. novou verzi své aplikace – FontLab Studio 5.
Časopis TYPO je první, kdo o ní přináší podrobné informace – jsou založeny na práci s beta-verzí pro Windows.

od Font Designeru k FontLab Studiu

Historie FontLabu začala s koncem Sovětského svazu. S rozpadem socialistického systému ve střední a východní Evropě v letech 1989–1990 si mnoho talentovaných lidí z bývalého sovětského bloku uvědomilo potenciální příležitosti. SoftUnion, mladá ruská společnost založená v St. Peterburgu, se poohlížela po západním partnerovi, který by distribuoval její výrobky. Jedním z nich byl program na úpravu písem s názvem Font Designer, vyvíjený týmem programátorů vedených mladým vývojářem Juri Jarmolou.
Společnost Pyrus North America Ltd., založená v roce 1992 americkým podnikatelem Tedem Harrisonem, se stala celosvětovým distributorem SoftUnionu.
Mezi lety 1993–1994 SoftUnion vyvinul a Pyrus uvedl FontLab 2.0, krátce nato verzi 2.5 i specializovaný program na ScanFont, převádějící bitmapy na litery. Přestože šlo o aplikaci určenou pouze pro Windows, získávala tato šikovná a rychlá sada nástrojů pro práci s postscriptovými písmy popularitu mezi návrháři písem. V roce 1995 prodal SoftUnion práva k rodině produktů FontLab společnosti Pyrus a zaměřil se na prodej hardwaru. Juri Jarmola se svým týmem programátorů pokračoval v práci a v roce 1997 uvedl Pyrus sadu nových produktů: jednoduchý editor písem TypeTool, profesionální nástroj pro práci s asijskými fonty FontLab Composer (později přejmenovaný na AsiaFont Studio) a novou verzi ScanFontu.
Po kompletním přepsání byl v roce 1998 uveden FontLab 3.0 pro Windows, první písmový editor, který umožňoval nativní editaci písem Type 1 i TrueType s plnou podporou Unicode a vysoce kvalitním hintingem. FontLab 3.0 pro Mac OS byl uveden o rok později a v roce 2000 byla založena nová společnost Fontlab Ltd., aby pokračovala ve vývoji a distribuci produktů rodiny FontLab.
Ve srovnání s poslední verzí programu (4.6) se FontLab Studio 5 jeví jako více než jen pouhé osvěžení. Podle Juri Jarmoly, viceprezidenta Fontlab Ltd. a hlavního vývojáře, byl přepracován prakticky každý prvek programu. „Právě uživatelé formují vývoj aplikace. Více než 90 % změn ve FontLab Studiu 5 je založeno na přímých odezvách uživatelů," říká Jarmola. Mezi nejvýraznější novinky patří vylepšené editování metrik glyfů a kerningu, vylepšené korektury a tisk, zlepšené nástroje kreslení bézierových křivek, integrovaný nástroj obkreslování (dříve dostupný pouze odděleně v programu ScanFont), zlepšené slučování písem a jejich prolínání, kontextové kreslení glyfů, lepší podpora OpenType, lepší automatický hinting, vylepšená podpora skriptování jazykem Python a stovky dalších vylepšení.
FontLab Studio 5 je univerzální písmový editor pro všechny skupiny uživatelů. Většina velkých písmolijen a mnoho menších používá FontLab pro návrh nových písem, vytváření konečných písmových souborů nebo pro oboje. Lingvisté, historici, vydavatelé, knihovny, učenci, učitelé, softwarové firmy, grafičtí designéři a dokonce i řečtí ortodoxní mniši používají FontLab k vytváření nových písem nebo k rozšíření, převodu či překódování stávajících písem. Pokud je pro vás FontLab Studio „příliš", Fontlab Ltd. má pro vás jednodušší a mnohem dostupnější produkty – základní písmový editor TypeTool nebo univerzální převaděč písem TransType.

okno Font

Abyste pochopili, jak jsou složena digitální písma, musíte nejprve porozumět rozdílu mezi glyfem, tedy literou, a znakem. Znak (písmeno) je abstraktní koncept určitého vizuálního symbolu. Glyf je pouze jeden z „obrázků" v písmu. Glyf představuje konkrétní vizuální reprezentaci jednoho znaku (tedy písmene, číslice, symbolu atd.) nebo více znaků (slitek) v určitém písmu. V latince může být pouze písmeno „B" reprezentováno neomezeným množstvím glyfů (pokud vezmeme v úvahu i psaní rukou, nejen fonty).
Každý font je sekvence glyfů očíslovaná po sobě jdoucí posloupností indexů: 1, 2, 3 atd. Počet glyfů v písmu a jejich pořadí se liší písmo od písma. Jedno písmo může obsahovat 100 až 200 glyfů, ale asijská písma jich obsahují 50 000 i více.
Samozřejmě že každý glyf je tvořen určitými kresbami vytvořenými z obrysů (křivek). Navíc glyf většinou obsahuje jméno, které se používá k jeho identifikaci (pro lidi jsou jména mnohem srozumitelnější než čísla). A konečně má většina glyfů přiřazen kód, jenž umožňuje počítači porozumět, který glyf představuje který znak. Ve standardu Unicode má např. symbol „$" unikátní kód 0024 (hexadecimálně). U fontů se může stát, že symbol „$" bude čtvrtým glyfem v sadě. A ten má přiřazen Unicode index 0024. Tudíž počítač bude vědět, že čtvrtý glyf v určitém písmu představuje znak 0024, tedy znak dolaru. Aby to bylo jasné, má glyf přiřazen také srozumitelný název (dollar).
Okno Font FontLab Studia je rejstříkem vašeho písma. Všechny glyfy jsou zobrazeny v mřížce buněk. Glyfy mohou být zobrazeny v různém rozvržení podle vybraného režimu okna Font. Režim indexů (Index) zobrazuje fyzické pořadí glyfů ve fontu. Režim Names (jména) řadí glyfy podle tzv. kódování: seznamu jmen glyfů seřazených v určitém pořadí. Název „kódování" může být lehce nepřesný, protože návrháři písem často používají režim zobrazení jmen k pohodlnějšímu řazení glyfů během návrhu. Uživatel může snadno vytvořit vlastní kódování a použít jej k přepnutí mezi různými pohledy na celkový repertoár glyfů v písmu.
Písmové formáty TrueType a OpenType jsou založeny na Unicode. Pokud vytváříte písmo v jednom z těchto formátů, nezáleží na vybraném kódování. Ale pokud vytváříte písma ve formátu PostScript Type 1, stane se vybrané kódování v režimu Names skutečným kódováním exportovaného písma. Písma obsahující španělské, francouzské a německé znaky v písmech

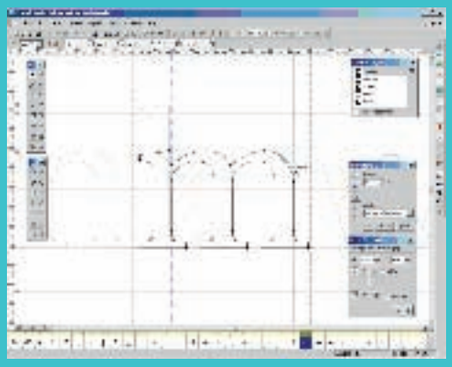
04 Names mode of the Font Window. For Type 1 fonts, it represents the font's encoding. For TrueType and OpenType fonts it's just a handy glyph browser. Režim jmen okna Font. U písem Type 1 reprezentuje kódování písma. Pro písma TrueType a OpenType je to pouze příjemný způsob prohlížení glyfů.

05 Codepage mode of the Font Window. When a glyph is missing, a template image is displayed. Režim kódových stránek okna Font. V případě chybějícího glyfu se zobrazí obrázek ze šablony.

in the Names mode actually ends up being the real encoding of the final font. Fonts that include Spanish, French and German characters in Mac Type 1 use the MacOS Roman encoding, fonts that have Czech, Polish and Hungarian letters use the MacOS Central Europe encoding etc.
The Font Window has two more modes: Unicode mode and Codepage mode. These are just ways to navigate through your glyph repertoire. You can use these modes to find out which glyphs you need to add to your font so it supports a certain group of languages.
The cells that represent glyphs missing from your font have a gray background and a glyph template image that you can use as orientation for your design. FontLab Studio 5 includes a new, very extensive glyph template font provided by Monotype Imaging, providing previews for the entire Unicode 3.2 character range. Of course, as with most elements of the user interface, this glyph template font can be customized.
One of the long awaited new features: when a glyph has been modified since the last save, FontLab Studio 5 will highlight it with a black bar on the top of the cell.

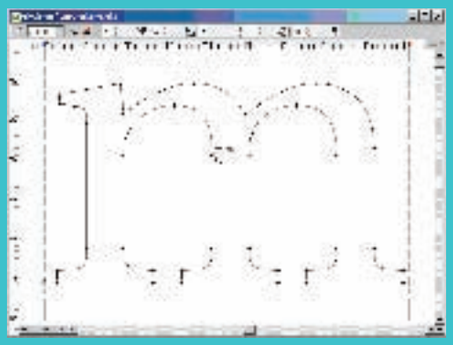
Glyph Window

The Glyph Window is the place where the designer creates the letterforms. This is where you see the glyph outline, built from nodes, sometimes called points, and from straight and curved segments between them). You also see hints, glyph and font metrics and guidelines.
A number of different toolbars and panels are available to the user: the Tools and Paint toolbars hold various tools for creating, editing and modifying outlines, the meter toolbar displays the position of the currently selected node and the cursor position – in relation to the (0,0) point and, optionally, in relation to a special reference point that the designer can put anywhere within the drawing space.
The Transformation panel (available from the Window / Panels submenu) allows for precise geometric transformation (scaling, shifting, slanting, rotating). When you're doing free transformations by just dragging parts of the outline with your mouse, the Transformation will detect if you're scaling, slanting or rotating, and will automatically display the numerical value of what you are currently doing.
The Properties panel (available from Edit / Properties) is a versatile tool. Normally, it displays important information about the currently active glyph, such as its name, Unicode and some additional properties. But if you click or Ctrl+click on any item in the Glyph Window, the Properties panel will change. If you click on a node, it displays the position of the node, allows you to change the connection type between smooth and sharp, and more.
The Editing Layers panel allows the designer to edit different elements of the glyph: its outline, the metrics (the left and the right sidebearing), the guidelines, the hints, and the mask, that is, a second outline layer placed in the background.
In the past, type designers used many different tools – Ikarus, Font Studio, Fontographer, and previous versions of FontLab. Many of these users developed very strong habits as for how certain things should work. Since most of these tools are no longer being developed, FontLab Studio 5 includes options that make the look-and-feel more familiar for users of other tools.
The user can control many aspects of what the Glyph Window looks like: control the size and color of nodes, the smoothing of outlines, decide whether to show connection marks or to fill the outlines. By popular demand, FontLab Studio 5 finally shows tangent nodes.
Nodes in FontLab Studio 5 can be moved with

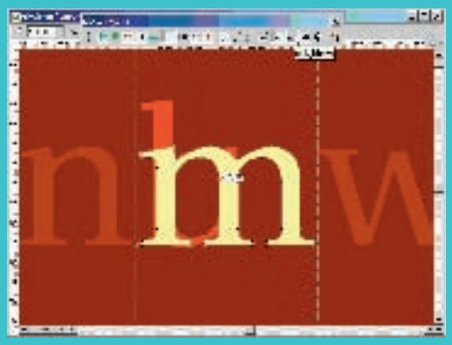


07 The Glyph Window is the heart of FontLab Studio 5. Okno Glyph je srdcem FontLab Studia 5.

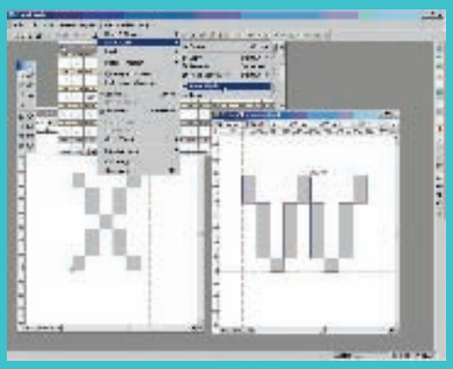
the mouse or using the keyboard. Modifier keys change the behavior of FontLab's drawing tools: holding Shift when drawing or moving a node constraints the movement to horizontal and vertical only, holding Alt moves the node but not its Bézier control points (the "handles"), pressing Shift or Ctrl/Cmd when moving nodes using the cursor keys speeds up the movement by 10 or 100 units. Practically every tool uses Shift, Alt, Ctrl and Cmd (on the Mac) for additional functionality.
Something completely new to FontLab Studio 5 is in-context editing. FontLab 4.6 users know the mask layer where the designer can place an additional outline for reference. In FontLab Studio 5, a new kind of dynamic masks are introduced: shape groups and neighbors. The shape groups layer displays a number of semi-transparent glyphs stacked behind the outline of the current glyph. The neighbors layer shows glyphs left and right of the current outline. The composition of shape groups and neighbors changes automatically for each glyph that you edit, and naturally, this composition can be fully customized. Both shape groups and neighbors can be displayed filled (see illustration 08) or unfilled (see illustration 02). The user can also fully control the colors of each of the layer, which should be particularly useful for users working on dingbat fonts or designing special fonts that will be printed in reverse.
Designers of pixelfonts will like the fact that FontLab Studio 5 opens bitmap fonts in BDF format and can turn them into miniature outline fonts, so-called pixelfonts. In such fonts, each



06 "Classic" outline display in FontLab 4.6 and new outline display in FontLab Studio 5.0. „Klasické" zobrazení křivek ve FontLabu 4.6 a nové zobrazení ve FontLab Studiu 5.0.



08 Neighbors, shape groups and full color customization. Sousední glyfy, skupiny tvarů a plné barevné přizpůsobení.



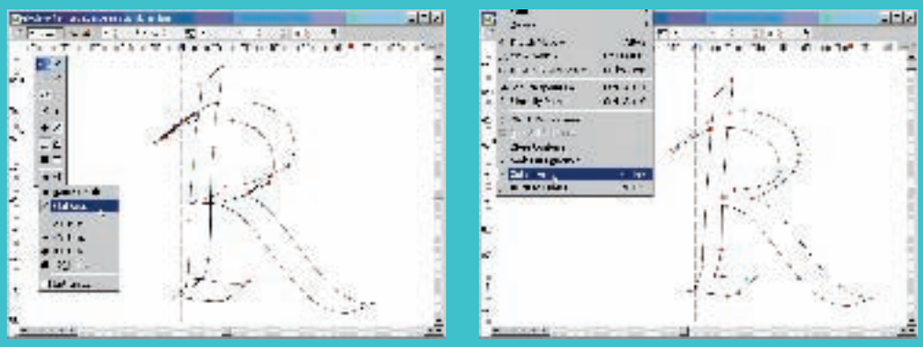
09 FontLab Studio 5 turns bitmap fonts into pixelfonts. FontLab Studio 5 mění bitmapová písma na pixelfonts.

pixel is represented by a little outline square or rectangle. Such fonts are often used in Macromedia Flash because they display particularly well in small sizes when used with Flash animations. The support for pixelfonts makes FontLab Studio 5 a perfect companion for the company's bitmap font applications: the high-end bitmap font editor BitFonter 2 and the smaller applications FONmaker and FontFlasher.
In the past, autotracing was a feature unique to Fontlab Ltd.'s separate product, ScanFont. While ScanFont still remains useful as it can quickly and automatically separate an entire scanned alphabet into single characters, FontLab Studio 5 has a built-in Trace feature. The user can place a black-and-white bitmap of a character into the Background layer and FontLab Studio 5 will convert it into an outline, with customizable precision.
FontLab Studio 5 can also import illustrations in EPS format. If you prefer to draw in Illustrator or Freehand, remember to save your EPS in Illustrator 6 or Illustrator 8 format rather than any of the newest formats. FontLab will then have less trouble importing the EPS.
If you'd rather draw in FontLab Studio 5 directly, there are many useful tools. In addition to the standard Bézier drawing tools available from the Tools toolbar, there are Vector Paint tools (View / Toolbars / Paint) that simulate various calligraphic tools. The Smart Shapes panel (Window / Panels / Smart Shapes) adds various geometric figures (arcs, grids, ellipses, polygons, stars etc.) giving the user precise control over size, positioning as well as parameters such as the number of corners of a polygon.
For those who dislike drawing using Bézier curves, Sketch mode (Contour / Sketch Mode) offers an alternative drawing interface. Somewhat similar to Ikarus, the Sketch mode allows you to draw shapes using only on-curve points. This is quite useful, particularly when drawing complex shapes.
FontLab Studio 5 offers a large selection of tools helpful in cleaning up your outlines. Using Optimize, Nodes at Extremes, Align to Guides, Set PS Direction and Merge Contours from the Contour menu, you can automatically clean up your paths. With the Erase Tool from the main toolbar and with Contour / Simplify Path, you can manually remove unnecessary nodes. Guidelines are a mandatory element of any

Type 1 pro Mac používají kódování MacOS Roman, písma s českými, polskými a maďarskými znaky používají kódování MacOS Central Europe atd.
Okno Font má také dva další režimy: mód Unicode a režim kódových stránek (Codepage). Jsou to pouze metody prohlížení vašich glyfů. Tyto režimy můžete používat k výběru glyfů, které musíte do fontu přidat, aby podporoval určité skupiny jazyků.
Buňky představující chybějící glyfy vašeho písma mají šedé pozadí, na kterém je obrázek šablony znaku. Ten můžete použít jako vzor pro vlastní návrh. FontLab Studio 5 obsahuje nový font používaný jako šablona glyfů, který poskytuje náhled všech znaků obsažených v Unicode 3.2 – poskytla jej firma Monotype Imaging. Podobně jako většina prvků uživatelského rozhraní může být také šablonové písmo přizpůsobeno.
Jedna z dlouho očekávaných vlastností: pokud byl glyf modifikován od posledního uložení, FontLab Studio 5 ho zvýrazní pomocí černého proužku v horní části buňky.

okno Glyph

V okně Glyph designér vytváří vzhled liter. Je to místo, kde vidíte obrysy glyfů (uzlové body a přímé a křivkové úseky mezi nimi), hinty, metriky glyfu a fontu a vodítka. Uživateli se nabízí množství různých panelů nástrojů: panely Tools (nástroje) a Paint (kreslení) obsahují různé nástroje pro vytváření a úpravy křivek, panel měření zobrazuje umístění u aktuálně vybraného bodu a pozici ukazatele myši (vzhledem k počátečnímu bodu a volitelně vzhledem k speciálnímu referenčnímu bodu, který může designér umístit kamkoli do kreslicí plochy).
Panel Transformation (dostupný z vnořené nabídky Windows > Panels) umožňuje přesné geometrické transformace (změnu měřítka, posun, zkosení a otáčení). Pokud provádíte libovolné transformace taháním částí křivek myší, panel Transformation zjistí, jakou transformaci provádíte, a automaticky zobrazí její číselné hodnoty.
Panel vlastností Properties (dostupný z Edit > Properties) je univerzální nástroj. Normálně zobrazuje důležité informace o aktuálně vybraném glyfu, například jeho jméno, index Unicode a některé další vlastnosti. Ale pokud klepnete na libovolný glyf v okně Glyph s klávesou Ctrl, panel Properties se změní. Pokud klepnete na bod, zobrazí jeho pozici, přičemž vám umožní změnit způsob napojení mezi hladkým, ostrým a jiným.
Panel Editing Layers (vrstvy pro úpravy) umožňuje návrháři upravit různé elementy glyfu: křivky, metriky (levé a pravé odsazení), vodítka, hinty a masku, což je druhá vrstva křivek, umístěná v pozadí.
V minulosti používali designéři mnoho různých nástrojů – Ikarus, Font Studio, Fontographer a předchozí verze FontLabu. Mnozí uživatelé si osvojili velice silné návyky, jak by některé věci měly pracovat. Protože se mnoho z těchto nástrojů již dále nevyvíjí, FontLab Studio 5 obsahuje možnost přizpůsobit svůj vzhled uživatelům jiných aplikací. Uživatel může nastavit mnoho prvků vzhledu okna Glyph: velikost a barvu bodů, hladkost křivek nebo se rozhodnout, zda zobrazovat značky napojení, či vyplnit křivky. Na základě velké poptávky zobrazuje FontLab Studio 5 konečně tangenciální body.
Ve FontLab Studiu mohou být body přesouvány myší nebo pomocí klávesnice. Modifikační klávesy mění chování kreslicích nástrojů FontLabu: pokud během kreslení nebo přesouvání bodu podržíte Shift, omezíte pohyb pouze na horizontální nebo vertikální, pokud podržíte Alt, pohnete pouze bodem, nikoli jeho úchyty (řídicími body bézierovy křivky), stisknutím Shift nebo Ctrl/Cmd při přesouvání bodů pomocí kurzorových kláves urychlíte pohyb o 10 nebo 100 jednotek. Prakticky každý nástroj používá klávesy Shift, Alt a Ctrl/Cmd pro rozšíření svých možností.
Úplnou novinkou FontLab Studia 5 jsou kontextové úpravy. Uživatelé FontLabu 4.6 znají vrstvu masky, kde si návrhář může umístit referenční křivky. FontLab Studio 5 představuje nový druh dynamických masek: skupiny tvarů a sousední glyfy. Vrstva Shape groups (skupiny tvarů) zobrazuje množství poloprůhledných glyfů umístěných za křivkami aktuálního glyfu. Vrstva Neighbours (sousedé) zobrazuje glyfy nalevo a napravo od aktuální křivky. Rozmístění skupin tvarů a sousedních glyfů se mění automaticky podle editovaného glyfu a může být plně přizpůsobeno. Obě dynamické masky mohou být zobrazeny vyplněné (viz obr. 08) nebo nevyplněné (viz obr. 02). Uživatel může také plně nastavit barevnost každé vrstvy, což je zvlášť užitečné pro návrháře obrázkových písem nebo fontů, které se budou tisknout inverzně.
Návrháři písem pixelfonts ocení fakt, že FontLab Studio 5 dokáže otevřít bitmapové fonty ve formátu BDF a přeměnit je na miniaturní křivková písma, tzv. pixelfonty. V nich je každý pixel reprezentován malým křivkovým čtverečkem nebo obdélníkem. Taková písma se často používají v Macromedia Flashi, protože se poměrně dobře zobrazují v malých velikostech ve flashových animacích. Podpora pixelfonts dělá z FontLab Studia 5 skvělý doplněk dalších aplikací pro práci s bitmapovými písmy: high-endového editoru BitFonter 2 a skromnějších aplikací FONmaker a FontFlasher.
V minulosti bylo automatické obkreslování jedinečnou vlastností ScanFontu, samostatného produktu Fontlab Ltd. I když ScanFont stále zůstává užitečný, protože dokáže rychle a automaticky rozdělit celou naskenovanou abecedu do jednotlivých znaků, FontLab Studio 5 má vlastní vestavěnou funkci obkreslení. Uživatel může na pozadí (do vrstvy Background) umístit jednobitovou bitmapu znaku a FontLab Studio 5 ji s nastavitelnou přesností převede na křivky.
FontLab Studio 5 také dokáže importovat kresby uložené ve formátu EPS. Pokud dáváte přednost kreslení v Illustratoru nebo Freehandu, nezapomeňte své soubory EPS namísto použití nových formátů uložit ve formátu Illustrator 6 nebo 8. FontLab poté bude mít s importováním méně potíží.
Pokud preferujete kreslení přímo ve FontLab Studiu 5, můžete využít mnoho užitečných nástrojů. Kromě standardních nástrojů pro kreslení bézierových křivek dostupných z panelu Tools (nástroje) zde najdete Vector Paint (menu View > Toolbars > Paint), který simuluje kaligrafické nástroje. Panel Smart Shapes (Windows > Panels > Smart Shapes) vytváří geometrické tvary (oblouky, mřížky, elipsy, mnohoúhelníky, hvězdy...), přičemž uživatel může přesně nastavit velikost, umístění nebo parametry (např. počet vrcholů mnohoúhelníku).
Pro uživatele, kteří nemají rádi kreslení bézierových křivek, je tady režim skici Sketch (menu Contour > Sketch Mode), který nabízí alternativní způsob kreslení. Podobně jako v Ikarusu umožňuje režim skici kreslení tvarů pouze pomocí bodů na křivce. To může být značně užitečné při kreslení složitých tvarů.
FontLab Studio 5 nabízí široký výběr pomocných nástrojů pro čištění křivek. Pomocí příkazů Optimize (optimalizovat), Nodes at Extremes (body v extrémech), Align to Guide (zarovnat na vodítka), Path > Set PS Direction (cesta > nastavit směr) a Transform > Merge Contours (transformovat > sloučit obrysy) z nabídky Contour (obrys) můžete automaticky vyčistit vaši cestu. Použitím nástroje guma z hlavního panelu nástrojů a příkazu menu Contour > Simplify Path (obrys > zjednodušit cestu) můžete ručně odstranit nadbytečné body.
Vodítka jsou povinným prvkem každé kreslicí aplikace. FontLab 4.6 podporoval dva typy vodítek: globální, viditelná u všech glyfů, a lokální, viditelná pouze u aktuálního. Ve FontLabu nemusí být vodítka pouze horizontální nebo vertikální – každé můžete natočit, může být v libovolném úhlu. FontLab Studio 5 má nové funkce vodítek: pokud na ně klepnete s klávesou Ctrl, můžete jim přiřadit názvy a vlastní barvy. To je užitečné při vytváření složitých písem.



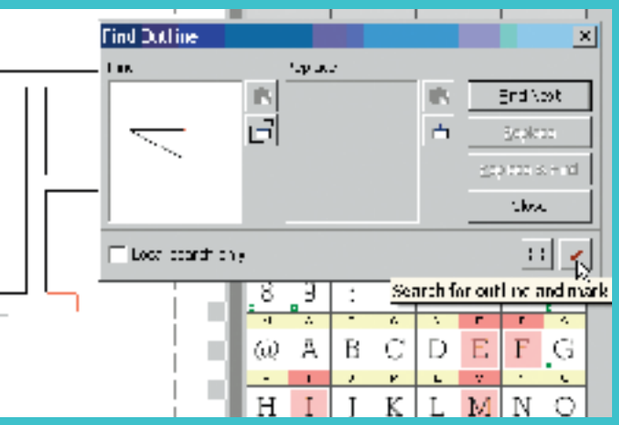
10 Drawing outlines with Vector Paint, cleaning them up using Merge Contours and Optimize. Kreslení křivek nástrojem Vector Paint a čištění příkazy Merge Contours (sloučit obrysy) a Optimize (optimalizovat).

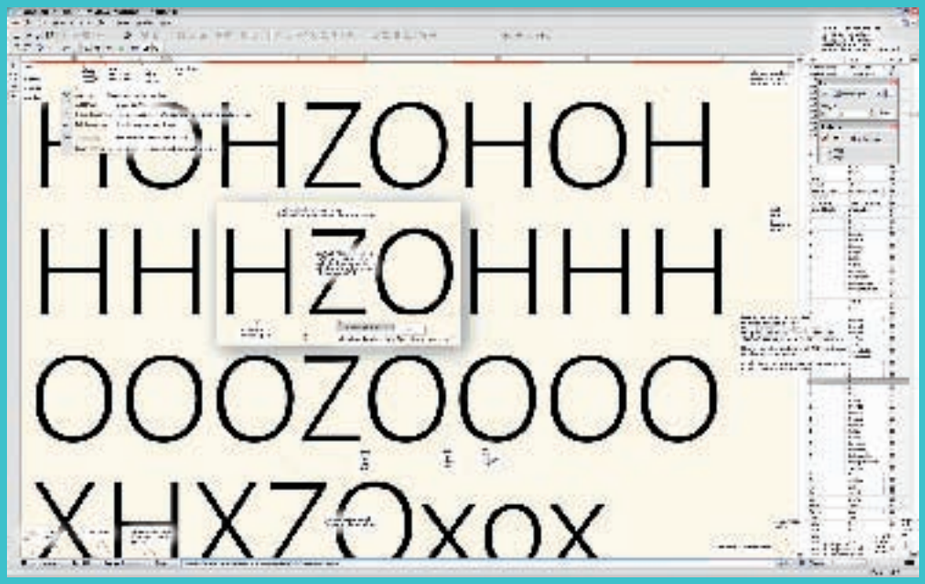
drawing application. FontLab 4.6 supports two types of guidelines: global (visible in all glyphs) and local (visible in current glyph only). In FontLab, guidelines need not only be horizontal or vertical: you can rotate any guideline and therefore create guidelines at an arbitrary angle. FontLab Studio 5 has a new feature for guidelines: Ctrl+click on any of them and you will be able to assign a name and a custom color. This should be helpful, in particular when creating very complex typefaces.
FontLab Studio 5 includes a huge number of other detail improvements. A popular feature of version 4.6 was Find Outline: the user selects a piece of outline, e.g. a serif, and FontLab replaces it with a different outline part within the entire font. In FontLab Studio 5, the user can also simply select or color-mark all glyphs in which the particular piece of outline is found.

Metrics Window

The Metrics Window probably includes the most important changes in FontLab Studio 5. In developing the layout of the new window, the FontLab team was advised by Dutch type designer Luc(as) de Groot who spent many years working out theories for a perfect kerning tool.

In the Classes panel, the user can associate similar glyphs into classes. Kerning classes are used to associate glyphs that can share the same kerning values. FontLab Studio 5 includes a brand-new automatic class builder: the software analyzes the shapes of the glyphs included in the font and finds glyphs that are similar on the left side or on the right side. These glyphs are automatically associated into classes. For example a kerning class _B can include a number of glyphs that are similar in shape on their left side (B, D, F, H, I etc.). They can use the same kerning value if one of them appears as the second glyph in a kerning pair, so the second checkbox is enabled next to the class name. With such kerning class in place, the user only needs to define kerning pairs for one of the glyphs (B, which is the so-called key glyph and is therefore highlighted). The other glyphs will automatically receive the same kerning values on their left side.
In place of the old Metrics Window with just one line of text, the new Metrics Window is a multiline text editor so the user can see the whitespace distribution not only between characters but also between lines of text.
The Metrics Window has four modes that you choose using the four buttons on the top left of the window: Text, Preview, Metrics and Kerning. The Text mode works like a little text editor: you can type any text, select, copy and paste. The Preview mode rem oves all unnecessary lines and marks so you can look at your typeface, and print a sample from the window.
The Metrics mode allows the user to edit the glyph metrics: the left and right sidebearing and the advance width. In the Kerning mode, the user can define kerning pairs for the font. This can be done numerically by entering a number into the appropriate fields, or visually using the mouse or the keyboard. Using Ctrl+PgUp/PgDn, the user can switch between different predefined sample texts, using PgUp/PgDn, he can walk through the glyphs in the currently displayed string. Using the left and right cursor keys, the user can move the glyph within the current advance width. By holding Shift, the movement is constrained by 10 units. Holding Ctrl/Cmd is used to modify the left sidebearing, holding Ctrl/Cmd and Alt modifies the right sidebearing.
The metrics and kerning can also be generated automatically. Unfortunately, FontLab's autokerning algorithm is not particularly good so the results are rarely usable.
When the glyph selected in the Metrics Window is part of a class, a small blue arrow appears beneath it. Clicking on it in the Metrics mode reveals the option to copy the current glyph's metrics to other members of the class. In the Kerning mode, clicking on the marks beneath the glyphs displays the kerning class.
The kerning table on the right side of the Metrics window is a powerful new way to work with kerning. In Metrics mode, it displays a list of glyph names, their widths and sidebearings. In Kerning mode, the table shows the kerning pairs in a font (1st and 2nd glyph plus the value). The table can display all pairs or glyphs in a font or only the subset that is currently selected in the font window. By clicking on the column headings, the user can sort the table in different ways. When class kerning is enabled in FontLab Studio's





11 FontLab Studio 5 can highlight all glyphs that contain a particular piece of outline. FontLab Studio 5 dokáže zvýraznit všechny glyfy obsahující určitou část křivky.
12 New Metrics and Kerning editing in FontLab Studio 5 (illustration by Luc(as) de Groot). Editování metrických a kerningových informací ve FontLab Studiu 5 (obrázek od L. de Groota).

options, clicking on a small gray rectangle next to a glyph's name in the table displays the entire class of glyphs. By default, individual glyphs and key glyphs in the classes are displayed in black, while dependant glyphs in classes are displayed in blue – but the colors are customizable as usual. The user can easily proof the kerning for the whole class and define exceptions (indicated with red color).

Multilingual Support

With Russian developers and an American distributor, FontLab Studio 5 has a diverse geographic heritage that makes the application inherently multilingual. Since version 3.0, the application has been able to produce Unicode-compatible TrueType, and later OpenType fonts. FontLab ships with a vast number of encodings and codepages, allowing the user to create non-Western and specialty-encoded fonts.

Initially, the Unicode support in FontLab was limited to the first 65,535 codes (the Basic Multilingual Plane, BMP), or to four-digit Unicodes. In FontLab 4.6, experimental support for higher Unicodes (SMP, Supplementary Multilingual Planes) was added, but this support turned to be very experimental. In essence, it never worked. FontLab Studio 5 can finally create fonts that are fully compatible with the Unicode Standard version 4.1: Unicode indexes with 4, 5, or 6 digits are equally well supported.

Version 5 comes with even more encodings. Those who make Central European, Cyrillic or Greek fonts in the Type 1 format will certainly appreciate it. The encodings have been now grouped into a functional structure so it's easier to find your way around.

Even if you don't speak Hungarian, Polish or Lithuanian, it is a good idea to include the accented characters for these languages in your font. What used to be "Eastern Europe" is now part of the European Union, so the newly developed fonts should include more Latin diacritics than just the Mac Roman codepage supports. The new version of FontLab comes with a nifty way to quickly create a bunch of diacritics. Just switch to a different codepage or Unicode range (such as Latin Extended-A), choose "Select Encoding" from the context menu and then use the "Create Glyphs if Empty" feature. A set of stub accented characters will be automatically created from elements that are present in the font. FontLab Studio 5 comes with a large set of "recipes" on how accented characters should be built – which composites to use and how to place them. The user can modify and extend these recipes.

13 While FontLab Studio 5 ships with even more encodings and codepages, the list has been cleaned up and grouped into functional categories. I když se s FontLab Studiem 5 dodává ještě více kódování a kódových stránek, seznam byl zpřehledněn uspořádáním do skupin podle kategorií.

FontLab Studio 5 obsahuje velké množství jiných drobných vylepšení. Například funkce vyhledání křivky (Find Outline) byla ve verzi 4.6 velice populární. Uživatel označí část křivky, například serif, a FontLab ji nahradí jinou křivkou v celém fontu. Ve FontLab Studiu 5 může uživatel snadno označit nebo obarvit všechny glyfy, ve kterých se vybraná část křivky nachází.

okno Metrics

Okno Metrics (metriky) prošlo zřejmě nejvýraznější změnou z celého FontLab Studia 5. Při vývoji vzhledu nového okna přijal vývojový tým FontLabu doporučení holandského typografa Luc(as) de Groota, který strávil mnoho let na teorii perfektního kernovacího nástroje. V panelu Classes (třídy) může uživatel přiřadit podobné glyfy do tříd. Kerningové třídy se používají k určení glyfů, které sdílejí stejné kerningové hodnoty. FontLab Studio 5 obsahuje zbrusu nové automatické vytváření tříd: program analyzuje tvary glyfů obsažených ve fontu a najde glyfy, které mají podobný vzhled pravé a levé strany. Tyto glyfy jsou automaticky přiřazeny do tříd. Např. můžeme vytvořit kerningovou třídu _B obsahující glyfy s podobným obrysem levé strany (B, D, F, H, I atd.). Tyto znaky mohou používat stejné kerningové hodnoty, pokud tvoří druhý glyf kerningového páru, proto je u jména třídy označené druhé zaškrtávací políčko. Díky kerningovým třídám stačí uživateli nastavit jeden kerningový pár pro všechny glyfy (pro glyf B, který je zvýrazněn a nazývá se klíčovým glyfem). Ostatní glyfy automaticky přeberou stejné kerningové hodnoty na levé straně.

Na rozdíl od starého okna Metrics (metriky) s jedním řádkem textu je nové okno Metrics víceřádkový textový editor, kde může uživatel sledovat nejen rozdělení mezer mezi znaky, ale také mezi řádky textu. Okno Metrics má čtyři režimy, mezi nimiž můžete přepínat klepnutím na jedno z tlačítek v levém horním rohu okna: Text, Preview, Metrics a Kerning. V režimu Text se okno chová jako malý textový editor: můžete psát libovolný text, označit ho, kopírovat a vkládat. Režim náhledu Preview odstraní všechny nepotřebné řádky a značky, takže vidíte pouze své písmo a můžete si vytisknout jeho ukázku.

Režim Metrics umožňuje uživateli upravovat metriky glyfů: levý a pravý odstup a přídavnou šířku. V režimu Kerning může uživatel nastavit kerningové páry v písmu. To může provést číselně zadáním hodnot do příslušných políček nebo vizuálně přesouváním glyfů pomocí myši nebo klávesnice. Použitím Ctrl+PgUp/PgDn může uživatel přepínat mezi různými připravenými texty, použitím PgUp/PgDn může procházet glyfy v aktuálně zobrazeném řetězci. Levou a pravou kurzorovou šipkou se posouvá glyf uvnitř aktuální šířky, stisknutím klávesy Shift se pohyb znásobí desetkrát. Stisk Ctrl/Cmd se používá k úpravě levého odstupu, stisk Ctrl/Cmd a Alt k úpravě pravého.

Metriky a kerning také mohou být vytvořeny automaticky. Bohužel algoritmus automatického kernování FontLabu není úplně ideální, takže výsledky jsou jenom zřídkakdy použitelné.

Pokud je glyf vybraný v okně Metrics součástí třídy, zobrazí se pod ním malá modrá šipka. Klepnutím na ni v režimu Metrics dostanete možnost zkopírovat její metriky na jiné členy třídy. Klepnutím na značku za glyfem v režimu Kerning se zobrazí kerningová třída. Kerningová tabulka na pravé straně okna Metrics je nový, výkonný způsob práce s kerningem. V režimu Metrics zobrazuje jména glyfů, jejich šířky a odstupy. V režimu Kerning tabulka zobrazuje kerningové páry ve fontu (první a druhý glyf plus hodnotu). Tabulka může zobrazovat všechny kerningové páry a glyfy písma nebo pouze podmnožinu, která je aktuálně vybrána v okně daného fontu. Klepnutím na záhlaví sloupce může uživatel tabulku různě třídit. Pokud jsou v předvolbách povolené kernovací třídy a vy klepnete na malý šedý obdélník vedle jména glyfu v tabulce, zobrazí se celá třída. Normálně se jednotlivé glyfy a klíčové glyfy třídy zobrazují černě, podřízené glyfy ve třídě se zobrazují modře – barvy lze však upravit. Uživatel může snadno zkontrolovat kerning celé třídy a nastavit výjimky (zobrazené červeně).

vícejazyčná podpora

Díky ruským vývojářům a americkému distributorovi má FontLab Studio 5 rozmanitý geografický původ, což dělá aplikaci v podstatě mnohojazyčnou. Od verze 3.0 je program schopen vytvářet TrueType kompatibilní s Unicode a od dalších verzí i OpenType. FontLab se dodává s velkým množstvím kódování a kódových stránek, které umožňují uživateli vytvářet jiné než západní fonty s různým speciálním kódováním.

Původně byla podpora Unicode ve FontLabu omezena na prvních 65 535 indexů (BMP – Basic Multilingual Plane, základní mnohojazyčný prostor) neboli na čtyřčíselné Unicode. Ve verzi 4.6 přibyla podpora pro vyšší Unicode prostory (SMP, doplňkové mnohojazyčné prostory), ale tato podpora se ukázala jako skutečně experimentální – v praxi téměř nefungovala. Ve FontLab Studiu 5 můžete konečně vytvářet písma kompatibilní se standardem Unicode verze 4.1: unicodové indexy s 4, 5 nebo 6 číslicemi jsou podporovány rovnocenně.

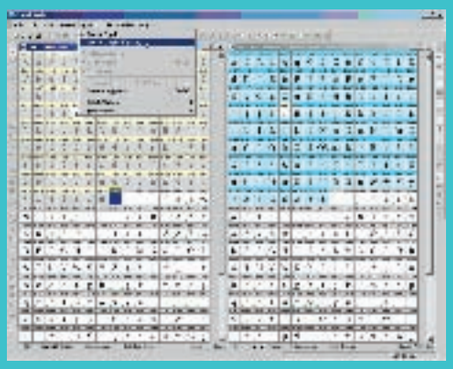
Verze 5 navíc přichází s dalšími kódováními. Určitě to oceníte, pokud vytváříte Type 1 fonty pro střední Evropu, cyriliku nebo řečtinu. Kódování jsou nyní roztříděna do funkčních skupin, tudíž snadněji naleznete to správné.

Ale i když nemluvíte maďarsky, polsky nebo litevsky, měli byste umístit do svého písma akcentové znaky z těchto jazyků. Východní Evropa je nyní součástí Evropské unie, proto by nově vytvářená písma měla obsahovat více znaků s diakritikou, než podporuje tradiční kódování stránka Mac Roman. Nová verze FontLabu přichází s šikovným způsobem vytváření skupin znaků s diakritikou. Pouze se přepnete na jinou kódovou stránku nebo oblast Unicode (například Latin Extended-A), z kontextového menu zvolíte „Select Encoding" (vybrat kódování) a poté použijete funkci „Create Glyphs if Empty" (vytvořit prázdné glyfy). Vytvoří se zbytek znaků s akcenty podle prvků, které jsou obsažené ve fontu. FontLab Studio 5 přichází s množstvím „receptů", jak by se měly vytvářet akcentové znaky – které komponenty použít a jak je umístit. Uživatel může tyto recepty změnit a rozšířit.

Běžný scénář vytváření vícejazyčných písem OpenType je, že uživatel má několik dříve vytvořených písem Type 1, přičemž každé obsahuje část požadované znakové sady. Například může mít písma s kódováním Roman, Central European a Cyrillic, vedle toho ještě kapitálkové písmo a písmo se skákavými číslicemi. FontLab Studio obsahuje několik nových funkcí, které jsou užitečné pro konverzi. Ve vašem písmu s kapitálkami se glyfy pravděpodobně jmenují a, b, c..., ale v opentypovém písmu už takové glyfy existují (u malých písmen), tudíž kapitálky by měly mít jiná jména, například a.smcp, b.smcp, c.smcp atd. Funkcí Add Suffix to Name (přidat příponu za jméno) přidáte doplněk za jména označených glyfů. Funkcí Tools > Merge fonts (nástroje > sloučit písma) zkopírujete všechny glyfy (nebo pouze glyfy s jedinečnými jmény) z jednoho fontu do jiného, a to včetně kerningových párů.

PostScript, TrueType, OpenType

FontLab už nějakou dobu podporuje všechny významné písmové formáty. Verze 4.6 dokázala otevřít a vygenerovat formáty Type 1, TrueType, OpenType a Multiple Master pro Windows. Macovská verze FontLabu 4.6 dokázala navíc otevřít a vytvořit specifické macovské formáty (Mac Type 1, Mac TrueType, Mac MM), ale tyto formáty nebyly dostupné ve FontLabu 4.6 pro Windows. Nové FontLab Studio 5 se pokouší tuto mezeru zaplnit, je nyní možné i na PC otevřít písma z Mac OS. Ke generování macovských písem ve Windows stále potřebujete TransType (97 USD), písmový konvertor Fontlab Ltd.



14 If your font is missing some characters, FontLab Studio 5 can create some for you. Pokud ve vašem písmu chybí některé znaky, FontLab Studio 5 je pro vás vytvoří.

A common scenario for creating multilingual OpenType fonts is that the user has several Type 1 fonts designed in the past, each of them including a part of the desired character set. For example, there can be a Roman font, a Central European font, a Cyrillic font, a small caps font and a font with old-style numerals. FontLab Studio includes some new features useful in such a conversion process. In your Type 1 small-cap font, the small cap glyphs are probably named a, b, c... but in the OpenType font, such glyph names already exist (for lowercase letters) so your small caps should get different names, e.g. a.smcp, b.smcp, c.smcp etc. With Add Suffix to Name, the user can append a particular name suffix to selected glyphs. With Tools / Merge Fonts, the user can copy all glyphs (or just the ones with the unique names) from one font to another including kerning pairs.

PostScript, TrueType, OpenType

FontLab has been supporting all major font formats for a while. Version 4.6 opens and generates Windows Type 1, Windows TrueType, OpenType and PC Multiple Master fonts. In addition, the Mac version of FontLab 4.6 also opens and creates fonts in Mac-specific formats (Mac Type 1, Mac TrueType, Mac MM) but these formats were not available in FontLab 4.6 for Windows. The new FontLab Studio 5 for Windows tries to close this gap: it is at least able to open Mac fonts. To generate a Mac font on Windows, you will still need TransType, Fontlab Ltd.'s font converter (97 USD).

Fontlab Ltd. has also added support for some slightly more exotic formats. Owners of font sources in the Ikarus format will be glad to hear that FontLab Studio 5 is able to open their .ik files. For many years, users of Mac OS X have been enjoying a small but qualitative selection of fonts with Mac-only GX/AAT typographic features, such as Skia, Hoefler Text or Apple Chancery. FontLab Studio 5 can convert these features into OpenType layout features so these fonts can be used in InDesign, Illustrator CS or Photoshop CS.

To create OpenType layout features in FontLab, the user puts the feature definitions in FontLab's OpenType panel using the FEA syntax defined by Adobe Systems. When FontLab generates an OpenType PS or OpenType TT, it compiles the FEA code into binary OpenType tables using programming code licensed from Adobe Systems – the same code that is included in the Adobe FDK for OpenType. Unlike the Adobe FDK, FontLab is able to do the reverse: to open an OpenType font containing the binary OpenType layout tables and to decompile them into the source notation.

When FontLab 4.6 opens an OpenType, it always decompiles the features, which has turned out to be a limitation. The Adobe FDK for OpenType code does not support certain aspects of the OpenType specification such as the mark-to-base and mark-to-mark GPOS positioning lookups that are extensively used in Arabic, Hebrew and Indic OpenType fonts. When a user opened such font in FontLab 4.6, performed some minimal modifications and tried to generate a new font, FontLab failed. It could not re-compile the features since they included unsupported lookup types. There was no easy workaround for that problem but fortunately, it is fixed in FontLab Studio 5. The new FontLab version has options that control whether to store the OpenType binary tables and whether to interpret them when opening an OpenType font. With both options enabled, FontLab will decompile the feature definitions and also store their binary form. When the user re-generates the font, FontLab Studio asks him which version of the tables (binary or compiled) to include.

In Microsoft Windows XP, OpenType PS fonts with the .otf extension are always displayed using the green OpenType icon ("O"). OpenType TT fonts with the .ttf extension are shown using the blue TrueType icon ("TT") by default. Windows displays the green OpenType icon for a .ttf font only if the font includes a digital signature. Font developers should add digital signatures to their font to certify the authorship of the font. A user of an OpenType font from, for instance, Linotype Library can be sure that the font is a genuine Linotype font if it contains a Linotype digital signature. Until now, adding digital signatures was cumbersome: it required using a bunch of command-line tools running only on Microsoft Windows. Fortunately, FontLab Studio 5 has built-in support for digital signatures so the only thing the font developer needs to do is to buy a "code signing" digital certificate from a company such as Thawte or Verisign. Unfortunately, prices for a code signing certificate start at 200 USD/year, which is pretty expensive for individual font makers.

Other features

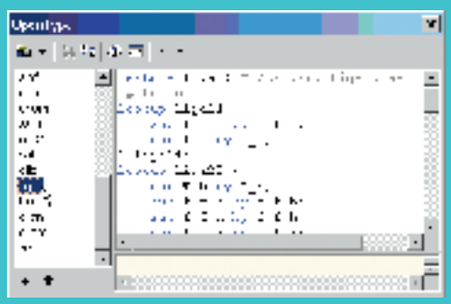
One of frequent complaints from FontLab 4.6 users was the quality of the blending algorithm, so the developers improved it along with better Multiple Master handling in FontLab Studio 5. The TrueType autohinting algorithm was also improved so OpenType TT fonts produced by FontLab Studio 5 should have a better screen quality.

Another feature often requested by users of the 4.6 version was improved font proofing. FontLab Studio 5 has greatly extended printing capabilities. The user can print various samples of single glyphs or the entire font including metric information. There is also a new Quick Test feature: FontLab Studio generates the current font in OpenType PS or OpenType TT format (taking the current export Options into account), installs it temporarily and shows a little text editor window. The user can populate the contents of selected codepages or the entire font character set into the Quick Test window, or can paste arbitrarily long texts from the clipboard. The Quick Test window displays fonts using the system font mechanism, so on Windows XP Service Pack 2 with complex script support enabled in Control Panel / Regional and Language Options / Languages, the user can test OpenType layout features such as ligatures or contextual alternates.

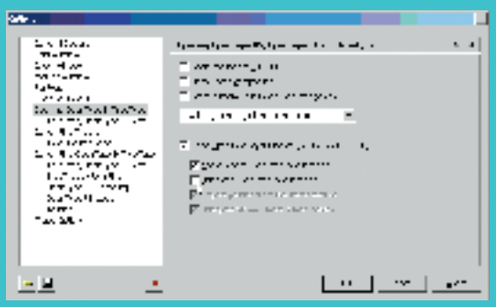
Dozens of further improvements have been made. The Action Set window (which was called Transform Range in FontLab 4.6) includes some new actions such as Add nodes, which simplifies the creation of "rough" fonts. In the File menu, new features Open Installed, Search and Generate All were added. With Open Installed, the user can quickly open any font currently installed on his system (this was rather cumbersome in version 4.6). Search finds and opens font files within folders and subfolders. With Generate All, the user can output all open fonts into a certain format.

The Font Info dialog that acts as the command centre of the font has several new handy features. With the Copy feature, the user can quickly copy family names, copyright strings, licensing information, metric and encoding

15 The OpenType layout feature definitions are stored in the OpenType panel using Adobe's FEA syntax. Definice tabulek formátu OpenType jsou zapsány v notaci Adobe FEA a uloženy v panelu OpenType.



16 New Options dialog in FontLab Studio 5 includes many new settings for the application. Nový dialog Options (vlastnosti) ve FontLab Studiu 5 obsahuje mnoho nových nastavení programu.



information from one font to all the other fonts in a family. A new Verify names button in the Names and Copyright section will checks for common name problems like too long names or PostScript font names with two hyphens.
The Embedding settings have been updated to reflect the recent OpenType specification. The algorithm that automatically checks codepages and Unicode ranges included in the font has been improved. A brand-new cmap editor has been added so font technology wizards can create OpenType and TrueType fonts with very complex encodings.
The Python scripting has been improved and extended. The Macro panel highlights the syntax of the Python code input by the user which makes macro programming easier. New objects, methods and properties were added along with a number of very useful Python macros.
User-defined encodings, codepages and other data files can be now stored in the user's Documents folder, which makes them much easier to archive (Windows users can simply ZIP the FontLab folder within the My Documents folder). FontLab's own data files, codepages and encodings were moved to a common folder so that all new versions of FontLab applications (FontLab Studio 5, TransType Pro 3, TypeTool 3, AsiaFont Studio 5 etc.) will be using the same set of data files.
My part-time work as Scripting Products and Marketing Manager at Fontlab Ltd. makes me rather biased so I cannot objectively judge the new application. However, my other part-time activities involve type design, font production and engineering for font companies around the world. In the latter capacity, I have been successfully using beta versions of FontLab Studio 5 for several months now in production, and cannot think of going back to version 4.6, or using any other font editor. In the course of the beta testing of FontLab Studio 5, I have been in regular contact with many professional type designers and typographers around the world. The feedback was overly positive. Reportedly, many of the beta testers have also been using version 5 for quite some time without ever going back. We are finally happy to present FontLab Studio 5 to the wide world. The final Windows version is expected to be released in the spring of 2005, with the Mac version to follow a few months later. ✖

17 The print dialog includes many new proofing options. Dialog Print (tisk) obsahuje mnoho nových nastavení pro kontrolu písma.

Fontlab Ltd. také přidal podporu několika mírně exotičtějších formátů. Majitelé písmových zdrojů ve formátu Ikarus budou rádi, že FontLab Studio 5 dokáže otevřít jejich soubory .ik. Po mnoho let se uživatelé Mac OS X radovali z malé, ale kvalitní kolekce písem, která obsahovala vlastnosti GX/AAT dostupné pouze na počítačích Macintosh, jako například Skia, Hoefler Text nebo Apple Chancery. FontLab Studio 5 dokáže tyto vlastnosti převést na tabulky OpenType, takže tato písma můžete používat v InDesignu, Illustratoru CS nebo Photoshopu CS.
Pokud chcete vytvořit tabulky vlastností OpenType ve FontLabu, musíte jejich definice vložit do panelu OpenType v zápisu, který definovalo Adobe Systems. Při vytváření písem OpenType PS nebo OpenType TT FontLab kompiluje zápis do binárních opentypových tabulek pomocí programového kódu, který je licencovaný od Adobe Systems, stejného kódu, který je obsažen v Adobe FDK for OpenType. Na rozdíl od Adobe FDK je FontLab schopen provést i opačný krok: otevřít opentypové písmo obsahující binární tabulky vlastností OpenType a dekompilovat je do zdrojového tvaru.
Při otevírání písem OpenType FontLab 4.6 vlastnosti vždy dekompiloval, což se ukázalo jako omezující. Knihovna Adobe FDK for OpenType nepodporuje některé vlastnosti specifikace OpenType, například vyhledávací tabulky umísťování GPOS mark-to-base a mark-to-mark, které se často používají v arabských, hebrejských a indických písmech OpenType. Pokud uživatel otevře takové písmo ve FontLabu 4.6, provede mírné změny a zkusí vytvořit nové písmo, FontLab selže. Nedokáže znovu zkompilovat tabulky vlastností, protože obsahují nepodporované vyhledávací tabulky. Řešení tohoto problému není jednoduché, ale naštěstí je ve FontLabu 5 vše vyřešeno. Nová verze programu má volby, zda ukládat binární opentypové tabulky a zda je interpretovat při otevírání opentypového písma. Pokud jsou obě možnosti povolené, FontLab dekompiluje tabulky vlastností, ale také si uloží jejich binární podobu. Při přegenerování písma se FontLab Studio zeptá, kterou verzi tabulek použít (binární, nebo zkompilovanou). Uživatel také může povolit pouze jednu možnost, potom nebude při generování na nic tázán.
Ve Windows XP jsou písma OpenType PS s příponou .otf zobrazena vždy použitím zelené opentypové ikony („O"). Písma OpenType TT s příponou .ttf jsou zobrazena pomocí modré truetypové ikony („TT"). Zelenou openytypovou ikonu („TT") u písem .ttf zobrazí Windows pouze tehdy, pokud písmo obsahuje digitální podpis. Tvůrci písem mohou přidávat digitální podpisy fontům, aby dosvědčili autorství svých písem. Uživatel písma OpenType, například od Linotype Library, si tak může být jistý, že jde o pravé písmo Linotype, neboť obsahuje její digitální podpis. Až dosud bylo přidání digitálního podpisu těžkopádné, protože vyžadovalo použití sady řádkových příkazů, jež pracovaly pouze ve Windows. Naštěstí FontLab Studio obsahuje vestavěnou podporu digitálních podpisů, takže tvůrce písma musí pouze zakoupit digitální podpis od společností, jako například Thawte nebo Verisign. Bohužel ceny za digitální podpisy začínají na 200 USD za rok, a to je drahé.

další vlastnosti

Jedna z častých námitek uživatelů FontLabu 4.6 směřovala ke kvalitě algoritmu prolínání, proto jej tvůrci zlepšili, čímž zároveň zlepšili práci s Multiple Master ve FontLab Studiu 5. Také byl vylepšen automatický hinting písem TrueType, tudíž písma OpenType TT z FontLab Studia by se měla lépe zobrazovat na monitoru.
Další žádanou vlastností uživatelů verze 4.6 byla lepší kontrola písem. FontLab Studio 5 má výrazně vylepšené možnosti tisku. Uživatel může tisknout různé ukázky jednoho glyfu nebo celého písma, a to včetně metrických informací. Novinkou je také funkce Quick Test (rychlý test): FontLab Studio 5 vytvoří aktuální font ve formátu OpenType PS nebo OpenType TT (podle aktuálního nastavení možností exportu), dočasně jej nainstaluje a zobrazí okno malého textového editoru. Uživatel ho může zaplnit obsahem vybrané kódové stránky nebo všemi znaky písma, ale také do něj může vkládat libovolně dlouhé texty ze schránky. Okno Quick Test zobrazuje písma prostřednictvím systémového mechanismu. Pokud máte nainstalován Windows XP Service Pack 2 a zapnutou podporu rozšířených textových služeb (ovládací panely > místní a jazykové nastavení > jazyky), můžete testovat tabulkové vlastnosti OpenType, jako například slitky nebo kontextové alternativy.
Tvůrci připravili řadu dalších vylepšení. Okno Action Set (které se jmenovalo ve FontLabu 4.6 Transform Range – rozsah transformace) obsahuje některé nové akce, jako například Add nodes (přidat body), což zjednodušuje vytváření „roztřesených" písem. V nabídce File naleznete nové funkce Open Installed (otevřít nainstalované), Search (hledat) a Generate All (generovat všechny). Funkcí Open Installed může uživatel otevřít libovolné písmo nainstalované v systému (což bylo ve verzi 4.6 dost těžkopádné). Search nalezne a otevře soubory písem uvnitř složek a podsložek. Funkcí Generate All může uživatel exportovat všechna otevřená písma do určitého formátu.
Dialog Font Info (informace o písmu), který slouží jako informační centrála písma, obsahuje několik nových šikovných vlastností. Pomocí vlastnosti Copy může uživatel rychle zkopírovat jméno rodiny, copyright, licenční informace, metriky a informace o kódování z jednoho písma do ostatních písem rodiny. Nové tlačítko Verify Names (zkontrolovat jména) na záložce Names and Copyrigh zkontroluje běžné problémy se jmény: příliš dlouhá jména nebo postscriptová jména s dvěma spojovníky. Nastavení Embedding bylo aktualizováno, aby odpovídalo specifikaci OpenType. Zlepšil se algoritmus automatické kontroly kódových stránek a oblastí Unicode. Přibyl nový editor cmap, tudíž technologičtí čarodějové mohou vytvářet písma OpenType a TrueType s velmi složitým kódováním. Zlepšila a rozšířila se podpora skriptování v jazyce Python. Panel Macro zvýrazňuje syntaxi zapisovaného pythonovského kódu, což ulehčuje programování. Přibyly nové objekty, metody a vlastnosti, ale také množství užitečných maker v Pythonu.
Uživatelem vytvořená kódování, kódové stránky a další datové soubory se nyní ukládají ve složce dokumentů uživatele, takže se mnohem lépe archivují (uživatelé Windows mohou jednoduše zálohovat složku FontLab ve složce dokumentů). Vlastní datové soubory FontLabu, kódové stránky a kódování byly přesunuty do sdílené složky, tudíž všechny nové verze aplikací FontLabu (FontLab Studio 5, TransType Pro 3, TypeTool 3, AsiaFont Studio 5 atd.) budou používat stejné datové soubory.
Kvůli svému polovičnímu úvazku marketingového manažera ve Fontlab Ltd. nemůžu novou aplikaci úplně objektivně zhodnotit. Na druhou stranu mé další aktivity se týkají návrhu písem, vytváření písmových souborů a práce pro písmolijny po celém světě. Přitom už úspěšně používám beta-verze FontLab Studia 5 a určitě bych se nechtěl vrátit k verzi 4.6 nebo k jinému písmovému editoru. Během beta-testování FontLab Studia 5 jsem byl v pravidelném kontaktu s mnoha profesionálními návrháři písem a typografy po celém světě. Jejich reakce byly převážně kladné. Jak jsem se doslechl, mnozí testeři používají také výhradně verzi 5 a už se nechtějí vracet zpět.
Jsme šťastni, že můžeme konečně představit FontLab Studio 5 celosvětově. Finální verze pro Windows bude uvedena v létě 2005, verze pro Mac OS bude následovat o pár měsíců později. ✖ [přeložil Pavel Kočička]

MONGOLSKO A PROMĚNY RUDÉHO BOHATÝRA

ЛОМБАРД

STHRS
BODYCLUB
99235156

ULÁNBÁTAR Mongolové byli od pradávna kočovníci a městský způsob života jim nebyl vlastní. Místo, kde dnes stojí mongolská metropole, bylo po mnoho let nazýváno „Velké tábořiště“ a později také Urga. Stály tu kláštery, buddhistické chrámy a stovky jurt. Během 18. a 19. století přibyly hliněné domky čínských obchodníků a kamenné církevní budovy. V roce 1921 se ze staré Urgy stal Ulánbátar – Rudý bohatýr, centrum všech státních institucí a rodícího se průmyslu.

Dodnes je v hlavním městě vidět vliv ruské architektury skoro na každém kroku. V centru lze nalézt staré ruské, bohatě vyřezávané dřevěné domy (dnes bohužel pro nedostatek zájmu většinou neudržované) i bytovky ze 40. let s malými okny, tak typické pro sibiřská města. Po druhé světové válce se začalo s budováním nového centra. Byly postaveny činžovní domy, budovy státní správy a univerzit a monumentální Süchbátarovo náměstí ve stylu stalinské renesance. Od 60. let minulého století nastupuje nekvalitní panelová výstavba, jež zásadně poznamenala městské panorama.

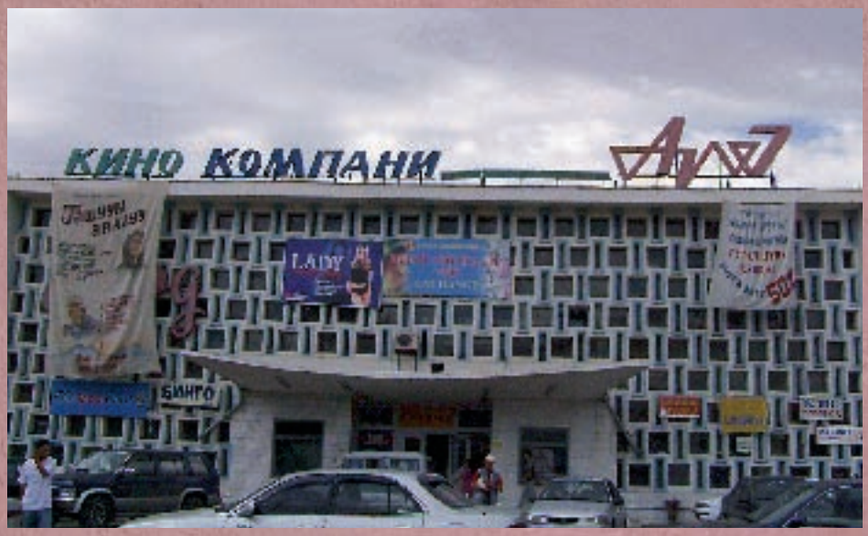
Za posledních patnáct let se změnilo v celém Mongolsku mnoho. Opravdu viditelné změny lze pozorovat převážně v hlavním městě, jehož důležitost vzrostla ještě více, protože se stalo fakticky jedinou spojnicí železniční a letecké dopravy s okolním světem.

Počet obyvatel Ulánbátaru neustále stoupá. Podle neoficiálních odhadů má již více než milion obyvatel. Příval nově příchozích z venkova způsobily hlavně katastrofální sucha a zimy v posledních letech. Přírodní pohromy připravily v některých částech země většinu venkovanů o všechna jejich hospodářská zvířata, a tím pádem i o všechen jejich majetek. Takto postižení lidé odcházejí do města, kde se pokoušejí usadit a začít nový život. Na periferiích se rozšiřují a živelně vznikají nová jurtová sídliště, která se nápadně podobají slamům v megapolích zemí třetího světa. V severovýchodních částech města si novodobí zbohatlíci staví pestrobarevné domky inspirované haciendami z jihoamerických seriálů.

V centru rychle vyrůstají obchodní a činžovní domy, hotely a budovy finančních institucí. Ve městě jsou desítky internetových kaváren, diskoték a restaurací evropských i exotických kuchyní. Billboardy a citylighty lemují většinu hlavních ulic města a křiklavé, ne vždy vkusné poutače na nerůznější služby zaplňují chodníky a vývěsní štíty domů. Svoboda a kapitalismus zasáhly do vývoje města opravdu mocně. Ulánbátar neustále sílí a stává se jakýmsi státem ve státě uprostřed vylidňující se divoké přírody.

Ano, Rudý bohatýr má, diplomaticky řečeno, „hodně zvláštní vzhled“ a ne každému cizinci se zalíbí. Avšak kontrasty městského a kočovnického života, na které ve městě neustále narážíte, a kouzlo místa umocněné blízkostí téměř neobydlené divočiny mu dodávají nezaměnitelné charizma...

PÍSMOVÉ SYSTÉMY V Mongolsku se používá dnes většinou azbuka (zavedena roku 1942, obohacena o dva přídavné znaky Ɵ a Y), ale stále se můžeme setkat se starým mongolským písmem, někdy nazývaným „klasické“. Bylo odvozeno ve 13. století od písma ujgurského. Turkitští Ujguři, kteří žijí v západní Číně, v Ujgurské autonomní oblasti Sin-Ťiang, toto písmo používali už v prvních stoletích našeho letopočtu. Písmem se původně zapisovala sogdština. Ujguři písmo převzali a upravili si jej pro svůj jazyk, stejně jako to potom udělali i Mongolové. Píše se shora dolů a řádky se řadí zleva doprava. Původ tohoto písma leží na Blízkém východě, odkud se časem rozšířilo až do centrální Asie a postupně dále na sever. Dodnes je používáno, kromě vnějšího Mongolska, také paralelně vedle písma čínského v autonomní oblasti Vnitřní Mongolsko, která je součástí ČLR.



TEXT + FOTO. VLADIMÍR WEIGERT

MONGOLIA AND THE CHANGES OF THE RED HERO

ULANBATAR Since the dawn of the ages, Mongolians were nomads; urban lifestyle was not natural to them. The site of Mongolia's present metropolis was, for many years, called "the Great Campsite", or, later, Urga. It was filled with monasteries, Buddhist temples and hundreds of yurts. During the 18th and 19th century, clay houses of Chinese traders and stone church buildings sprung up. In 1921, the old Urga became Ulanbatar—the Red Hero, centre of all government institutions and of the developing industry.

Until today, the influence of Russian architecture is apparent almost everywhere. In the city centre, one may find old Russian wooden houses with rich carvings (unfortunately, these are not preserved properly, due to long-term neglect) or typical 1940s' Siberian houses with tiny windows. After the World War II, the new city centre was developed. Apartment buildings were built together with government and university buildings and the monumental Süchbatar's square in the style of Stalinists' renaissance. Since the 1960s, the new concrete block buildings took over, significantly influencing the city panorama.

During the last 15 years, Mongolia has changed a lot. Most visible are the changes in the capital. Its importance further increased, since it became practically the only rail and air connection point with the rest of the world.

The population of Ulanbatar greatly increased and it continues rising. Unofficial estimates speak about more than a million of inhabitants. The influx of newcomers from the rural areas was caused mainly by the catastrophic draughts and harsh winters of the last few years. In some parts of the country, most inhabitants lost all their stock and thus all they possessed, due to these natural catastrophes. Such people move to the city, where they try to settle and start a new life. New yurt suburbs lively spring up on the outskirts of the city, much resembling the slums of the third world megapolis. In the north-western parts of the city, the newly-rich build colourful houses inspired by the haciendas from south American soap operas.

In the city centre, new shopping centres and apartment buildings grow, together with hotels and financial institutions. There are tens of internet cafés, discos and restaurants of European and exotic cuisines. Billboards and illuminated advertising line most of the main streets of the city. Colourful, not always tastefully designed banners offering all sorts of services fill pavements and shop windows. Freedom and capitalism have significantly influenced the evolution of the city.

Ulanbatar keeps growing and it is becoming almost a country in its own right, in the midst of deserted wild nature.

Yes, the Red Hero has, diplomatically speaking, very "specific" appearance. Not all strangers come to like it. But the contrast of urban and nomad lifestyles, apparent everywhere you go, gives it certain distinguished charisma. This is only emphasized by the location, close to almost uninhabited wilderness...

ALPHABETS Today, Cyrillic is the most widely used alphabet in Mongolia. It was introduced in 1942, with two added characters, Ɵ and Y. However, one may still encounter an old Mongolian alphabet, sometimes denoted as the "classic" script. This script was derived from an uygur script in the 13th century. Turkic Uygurs, who live in Western China, in the autonomous province of Sin-Tiang, have used this script since the first centuries AD. The script was originally used for Sogd language. Uygurs have adopted it and adjusted it for the needs of their language, just as the Mongolians did later on. The texts are written from top to bottom and the lines go from left to right. The origins of this script lie in the Middle East. From there, it expanded to the Central Asia and further north. Today, it is used in Mongolia and also in the autonomous province of Inner Mongolia, which is a part of People's Republic of China. [translation Olga Neumanová]

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (regular, medium, semibold, heavy) URW++ → MAILBOMB (regular) David M. Debus

VIOLA CAFE

ЦАЙНЫ ГАЗАР

ХИМИ ЦЭВЭРЛЭГЭЭ
УГААЛГА

ЮӨН БУУЗ
ЭЭУУШУУР

ЭНХТАЙВНЫ ӨРГӨН ЧӨЛӨӨ

ЦУСНЫ ТӨВ

МОНГОЛЫН
ХӨЛБӨМБӨГИЙН
ХОЛБОО

ОРЦ САЙХАН
БОЛ
БАЙР САЙХАН

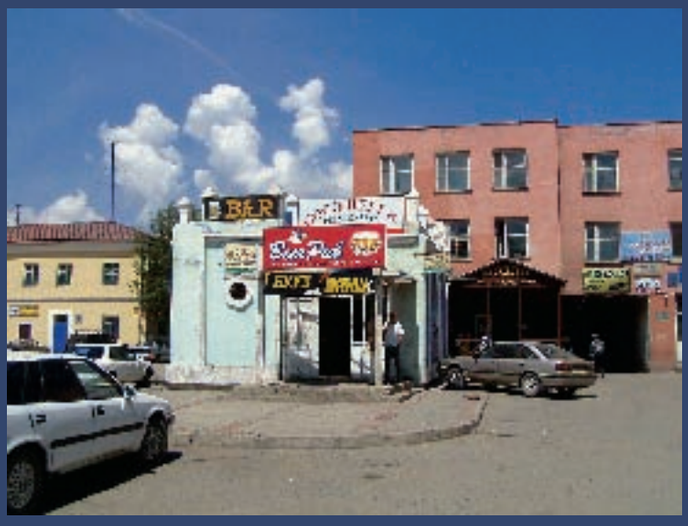
ИНЖИРТ

ХУВЦАС
ЗАХИАЛГА ЗАСВАР
5-Р ОРЦ

7377
УББ
MNG

Ухэр
Korea Food
Зөвхөн
Ухэр.
Гахайн мах
хийсэн хоолууд...

ХУНСНИЙ "ШАР" ДЭЛГҮҮР
"ТУУЛ" ЗООГИЙН ГАЗАР
ҮСЧИН


BEER

✖ POKRAČOVÁNÍ E-A-T V BRATISLAVĚ. Ve čtvrtek 17. března byla v Bratislavě zahájena již čtvrtá výstava projektu e-a-t, který mapuje původní českou a slovenskou typografickou tvorbu za posledních dvacet let. Počet zúčastněných typografů se rozrostl na bezmála čtyřicet. Bratislavská výstava byla instalována v ideálních prostorách galerie Médium Vysoké školy výtvarných umění v samém centru města. Skvělou novinkou je, že k projektu byl vydán čtyřicetistránkový brožovaný katalog **We Want You To Love Type** (Chceme, abyste měli rádi písmo), který přetiskuje výstavní panely se zhruba dvacítkou písem a přináší také barevné ukázky prací ostatních zastoupených typografů. Úvodní esej **Experimentální typografie – ať už to znamená cokoli** napsal Peter Biľak, jehož písmolijna **Typotheque** katalog vydala. Publikaci si můžete koupit v pražském knihkupectví Fraktály za 315 Kč nebo on-line na webu Typotheque za 15 EUR.
Den po zahájení výstavy se ve škole uskutečnil komorní seminář věnovaný experimentu v typografii. Z každé přednášky jsem si odnesl jeden postřeh, který se vám pokusím zprostředkovat. **Peter Biľak** vyprávěl mimo jiné příběh o svém návrhu na výplatní známku nizozemské pošty. Na pojednání těch několika centimetrů čtverečních dostal od klienta celý rok. Přivedlo mě to k úvaze, kolik času by takové známce věnoval průměrný český počítačový grafik. Dva dny? **Radim Peško** představil několik svých akademických projektů a také neuvěřitelně hnusnou pozvánku na výstavu Cool School, která představuje aktuální práce švýcarských a holandských typografů. Postřeh druhý: jsem asi konzervativní, ale nedokážu ocenit, když je něco záměrně odpudivé. **Petr Babák** divákům promítal fotky kolegyně z Laboratoře **Terezy Šeré**, které byly – mezi námi – také dost mizerné. Ale o to tentokrát nešlo. Babák hledal to nejdůležitější, a skutečně na konci přednášky prozradil, že oním nejdůležitějším je chtění. Já jsem si ale odnesl jiný postřeh: nikdy se nesmím nechat omezovat sebehezčí podlahou. Z poslední prezentace **Františka Štorma** o písmech profesora Jana Solpery, Josefa Týfy a studentů pražské VŠUP jsem si neodnesl nic. Nějak se mi z těch písmenek už chtělo na vzduch... **[fb]**

✖ ADRIAN FRUTIGER – ŠVARC UND VÍS. Nedávno jsem zhlédl tříčtvrtěhodinový dokumentární film **Christiane Koppové** a **Christopha Frutigera** o **Adrianu Frutigerovi** nazvaný **The Man of Black and White** (na DVD vydala společnost Linotype v roce 2004). Snímek je sestaven z několika typů záběrů, které se donekonečna opakují: střídají se scény s hladinou jezera a scény s detailem Frutigerovy ruky obtahující obrys písmene, černobílé záběry tekoucí vody s celkovým pohledem do typografova ateliéru, kde Frutiger strnule a mlčky obtahuje písmeno za písmenem, a dlouhé pohledy na starého muže odpočívajícího pod stromem či procházejícího se s manželkou v lese. Do těchto bezmála kýčovitých záběrů je místy prostříhán monolog Frutigera ve švýcarském dialektu němčiny, kt erý se dá shrnout do prosté věty: **„Vždycky mě fascinoval ostrý kontrast černé a bílé barvy.“** Kromě několika fotografií a krátkých ukázek z amatérského filmu natočeného během Frutigerovy první pracovní návštěvy v Paříži se o jeho díle nebo osobnosti nedozvíme téměř nic. Ve filmu nepromluví nikdo z Frutigerových příbuzných či přátel, divák neuvidí téměř žádná z jeho písem nebo úspěšných realizací. Frutiger je v dokumentu představen téměř jako světec, jako dokonalá bytost z jiného světa, která tráví život v ateliéru a nemá žádné emoce, žádné lidské vlastnosti. Jeho smích zahlédneme jen na jediné, několik desítek let staré fotografii. Podivný dojem z filmu ještě umocňuje patetická klavírní hudba Švýcara **Hanery Ammana** a neosobní hlas vypravěče. Je to pocta, která nemůže být inspirativní: na místo člověka a jeho úctyhodného díla staví patetickou legendu podle šablony, která se beztak hodí na leckoho slavného. O Frutigerově životě a práci se divák bohužel nedozví vůbec nic, co by ho mohlo obohatit, poučit, potěšit či překvapit. Škoda. **[fb]**

✖ TYPO BERLIN 2005. Tématem **10. ročníku mezinárodní designérské konference**, která se bude konat 19.–21. května v Berlíně, je změna. Očekávána je zhruba tisícovka hostů a kolem třiceti přednášejících z nejrůznějších koutů světa. Naši zemi bude reprezentovat **Alan Záruba**, který spolu s **Johannou Balušíkovou** představí díla českých a slovenských typografů shromážděných v rámci projektu e-a-t. Mezi dalšími přednášejícími budou např. písmaři **Martin Majoor** a **Gerard Unger**, designéři **Neville Brody** a **Donald Beeckman** a řada dalších zajímavých lidí. Osobně se těším na přednášky Alberta-Jana Poola (bude mluvit o vzniku písmové rodiny FF DIN), Johannese Bergahusena (bude prezentovat historii Unicode) a Sakiho Mafundikwu ze Zimbabwe (představí africká písma jako zdroj inspirace pro současné typografy). Pořadatelé konference Typo nabízejí návštěvníkům z České republiky a z Polska mimořádnou sníženou cenu 345 eur (145 pro studenty). **[pk]**
Podrobný program a další informace o konferenci v angličtině a v němčině a také soutěž o vstupenky najdete na → **www.typo-berlin.de**

✖ INDESIGN LITE ANEB XPRESS 7? Na letošní konferenci **TypoTechnica** představil **Gavin Drake** z Quarku funkce nové verze **QuarkXPressu**. Verze 7 se má objevit tento rok a těžko říct, zda splní očekávání. Zatímco u předchozích verzí se uživatelé potichu i hlasitě modlili, aby konečně někdo vyslyšel jejich slova, nyní již z poklusu do stáje Adobe sledují, zda se konečně něco bude dít. A něco se děje.
Zřejmě nejdéle očekávanou změnou je podpora Unicode a plná podpora písem OpenType. Zatímco písma OpenType šla už v předchozích verzích používat (i když se zatnutými zuby), Unicode byl problém. A zřejmě to bude také hlavní oříšek při přechodu na novou verzi, protože podle informací z konference Quark překódování starých dokumentů řeší – bude zajímavé sledovat, jak si poradí se sbírkami různých dokumentů používajících nekorektně lokalizovaná písma. Podpora OpenType je naopak vzorná, XPress 7 podporuje 23 opentypových vlastností, tedy v podstatě stejnou sadu jako jeho konkurent InDesign.
Jediné, co se zatím nezměnilo, je sázecí mechanismus. QuarkXPress stále používá klasickou jednořádkovou sazbu. Víceřádkový sázecí mechanismus Drake označil za možný v příštích verzích.
Otázkou zůstává, kolik bude mít program verzí. Zatímco sloučení západní, CE, ME a japonské je pouze poměrně nepraktické, sloučení západní a Passport verze zřejmě narazí marketingově. David Earls nazval XPress 7 ve svém sloupku na Typographer.org trochu posměšně InDesignem Lite. Pánové v Adobe nemají žádnou zvláštní motivaci zlepšovat InDesign, když konkurence jenom dýchavičně dohání ukrutný náskok... **[pk]**

✖ 21. února zemřel náhle v Londýně jednačtyřicetiletý britský typograf a historik typografie **Justin Howes**, jehož obsáhlý článek o **Edwardu Johnstonovi** jsme otiskli v osmém čísle. Howes se proslavil jako autor písma **ITC Founder's Caslon**, ale byl rovněž spisovatelem, editorem, autorem grafické úpravy velkého množství knih a katalogů, pedagogem a v neposlední řadě kurátorem londýnského Type Museum.
Svůj kurátorský post opustil Justin krátce před smrtí, aby se mohl plně věnovat samostatnému výzkumu na univerzitě v Readingu, knižnímu designu, spolupráci s Museem Plantin-Moretus v Antverpách při výzkumu Plantinových písem a dalším samostatným aktivitám. Nic z toho už bohužel nestihl a jeho nových článků už se v Typu také nedočkáme.

✖ TYPOBLOGY. Fenoménu blogování propadají lidé bez rozdílu vyznání, národnosti nebo duševního zdraví, proto ani typografové nejsou výjimkou. Pokud máte zájem, můžete s klidem trávit celé dny prohlížením typografických osudů. Nebo vám zmíněné blogy poskytnou inspiraci na vlastní typodeníček.
Jedním z posledních přírůstků do rodiny deníčků je blog **Erika Spiekermanna** s příznačným názvem **spiekerblog (1)**. Deníček vychází v angličtině a v němčině, výjimečně jsou některé články pouze v jednom z jazyků. Kromě glosování aktuálního dění „pouští“ Erik také své starší texty a podotýká: „Každý den bude nový článek – mám opravdu velký disk.“ Bohužel od doby zprovoznění již nějaký čas uplynul a ukazuje se, že Spiekermannův disk zase tak velký není, i když autor ve svém úsilí stále pokračuje.
S mnohem lepší periodicitou vychází už delší dobu kanadská **Typographica (2)**, o niž je velký zájem i mezi významnými typografy, které můžete potkat mezi diskutujícími. Mimochodem, byl to právě tento server, který rozpoutal diskuzi o slevách pro typografy z ekonomicky méně výkonných zemí.
Velice pozitivně působí ve svém blogu **Typographer (3)** David John Earls. Ale jako by chtěl dokázat, že je taky jenom člověk, má občas „své“ výpadky. Nepíše, protože je válka, hudební festival nebo z jiného záhadného důvodu. Jednu dobu to vypadalo, že své deníčkování pověsí na hřebíček, protože existují jiné poloprofesionálně dělané blogy; ale je dobře, že to neudělal. Před dvěma měsíci přizval k blogování společníka, který se poměrně hloubkově věnuje nově vydaným písmům.
Coudal Partners (4) není úplně regulérní blog, jde spíše odkazovník na zajímavé články o typografii z různých jiných webů a blogů. **Jon Coltz (5)** na svém blogu nepíše pouze o písmech, ale občas se dotkne i obecnějšího tématu. Jeho názory na některé fonty (nesnáší Roberta Slimbacha) jsou minimálně zajímavé.
Keith Chi-hang Tam (6) reprezentuje multikulturní typografii. Narodil se v Hong-Kongu, studoval v Anglii a nyní žije ve Vancouveru. Deníček není příliš často aktualizován, ale přináší zajímavé postřehy.
Blog **Speak Up (7)** je kolektivním dílem severoamerických typografů a designérů.
Přestože web **(8)** skrývá stránky písmolijny **Porchez Typofonderie**, jde tu rovněž o osobitý pohled na svět jejího šéfa **Jeana François Porcheze**.
Nesmíme samozřejmě zapomenout na český typoblog na serveru **Typo (9)**, který je dílem **Filipa Blažka**, jinak redaktora tohoto časopisu.
Velice netradiční blog **Giornale Nuovo (10)** se věnuje knižní úpravě a ilustraci. Většinou nejde o současnou produkci, ale o knihy stovky let staré, případně o jejich současné reprinty (například z nakladatelství Taschen). Pokud vás nudí současná produkce nebo obdivujete krásu starých tisků, Giornale Nuovo je přesně pro vás. **[pk]**

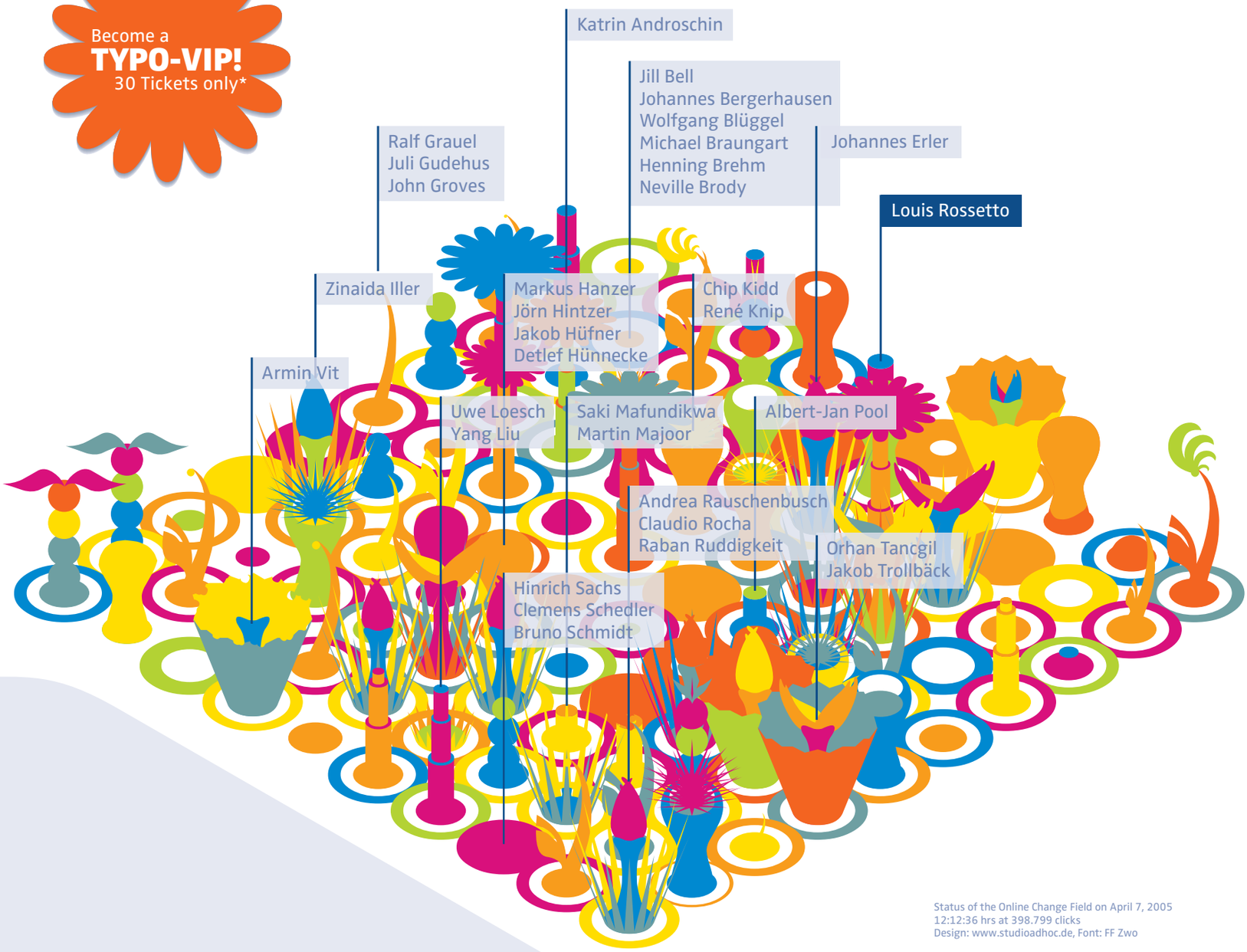
1 → http://www.spiekermann.com/iblog/index.html
2 → http://www.typographi.com
3 → http://www.typographer.com/
4 → http://www.coudal.com/arctemp.php?cat=cat_typography
5 → http://www.daidala.com/
6 → http://keithtam.net/
7 → http://www.underconsideration.com/speakup/
8 → http://www.typofonderie.com/
9 → http://www.typo.cz/
10 → http://www.spamula.net/blog/

→ http://fontleech.com/
→ http://typo.twoday.net/
→ http://www.dmtweb.ca/weblog/archives/cat_graphic_design_and_typography.php
→ http://www.vanderwal.net/random/category.php?cat=33

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus URW++ → Fette Engschrift URW++
stránku připravili Pavel Kočička a Filip Blažek

BLACK LABEL
Tato publikace je vytištěna na papíru Black Label Mat 250 g/m² (obálka) a 150 g/m² (vnitřní listy).
ANTALIS s. r. o., Office Park Nové Butovice, Bucharova 1314/8, 158 00 Praha 5
tel.: +420 233 113 211, fax: +420 233 113 223, e-mail: antalis@antalis.cz, **www.antalis.cz**
antalis™ antalis.com

Become a
TYPO-VIP!
30 Tickets only*



Status of the Online Change Field on April 7, 2005
12:12:36 hrs at 398.799 clicks
Design: www.studioadhoc.de, Font: FF Zwo

Meet the better future

Experience change at TYPO 2005. Let product designer René Knip take you to the 2.5th dimension. Share hunger, reward and ambrosia with Andrea Rauschenbach. Learn from Albert Jan-Pool, how a standard typeface becomes a superstar. Hear about Afrikan Alphabets, current measures to better the world, the art of reduction, and the strategy of metamorphosis.

Be another person on day 3...

Program Specials:
+ Total Beauty Design
+ Failures of Design
+ Die in Beauty
+ Sonic Mnemonics
+ The Future of Type

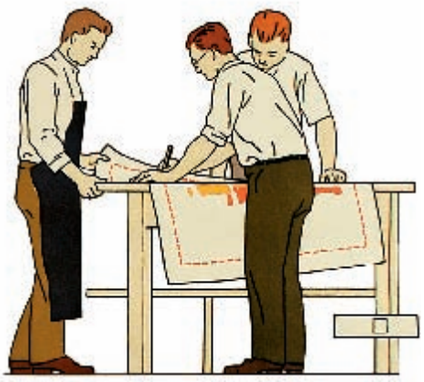
Three days of presentations, discussions, workshops, performances. Meet peers and friends at a fixed price:
595 € (VAT incl.)

*An unforgettable event: Be invited to the reception of the speakers, sky-high in Berlin, and dine next to your TYPO celebrities. For the first of 30 new enrolments from April 7, 2005 on. (Please put "VIP" in the field for comments!) **www.typoberlin.de**

TYPO Berlin 2005

CHANGE

10th International Design Conference
May 19 – 21



COVER DESIGN V. Preissig, Žáci Wentworthova Institutu, kalendář pro Wentworthův institut, 1917, UPM. **V. Preissig**, Students of Wentworth Institute, calendar for Wentworth Institute, 1917, The Museum of Decorative Arts.